ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

5 1984

23 мая 1984 года в Ташкенте открывается VIII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки

Искусство КИНО

5
1984

СОДЕРЖАНИЕ

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.
Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Современность и экран

Навстречу VIII Ташкентскому...
3
САРВАР АЗИМОВ — Ясными глазами смотреть в лицо миру!

Актуальное интервью
8
ЛЮБОВЬ СОКОЛОВА, ЛЮДМИЛА ЗАЙЦЕВА, МАРИНА ЯКОВЛЕВА — «Вот моя деревня...»

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления
16
Л. КАРАХАН — Логика истории
29
ЕЛЕНА СТИШОВА — Время по вертикали
38
ИРИНА ПАВЛОВА — В жанре романса

Точка зрения
44
Л. АННИНСКИЙ — Свято место...

Разборы и размышления
58
М. ЗАРАЕВ — После праздника
66
Э. ЛЫНДИНА — Побольше бы только решимости

Лаборатория
70
По заявке Константина Симонова...

Ракурс
76
АЛЕКСАНДР ВАСИНСКИЙ — Полеты по собственному желанию

Реплика
86
АНТОН ЯКОВИНА — Утраченная поэзия

Мемуары и публикации

89

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ — Белый парус над лодкой

91

Из литературного наследия

ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ — Дневник (фрагменты). Стихотворения

106

Р. ЮРЕНЕВ — Многогранность

114

М. В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН — Письмо Александра Блока

Портреты

116

С. МЕДЫНСКИЙ — Наш Мастер

122

ЭРА САВЕЛЬЕВА — Несколько штрихов...

131

Издано о кинематографе

За рубежом

138

Н. ДЬЯЧЕНКО — Новые виражи традиционного жанра

Зарубежный фильм на нашем экране

150

КОНСТАНТИН ЩЕРБАКОВ — И такая бывала цена...

153

Синерама

Сценарий

159

АЛЕКСАНДР ЗАРХИ, ВЛАДЛЕН ЛОГИНОВ — Революция и Моцарт

На 1-й стороне обложки:
Наталья Белохвостикова в фильме «Берег» режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова («Мосфильм», при участии фирмы «Альянс фильмпродукцион ГМБХ» — Западный Берлин и ВДР Кельн — Телевидение ФРГ)

На 4-й стороне обложки:
Мишель Галабрю в фильме «Мещанин во дворянстве» режиссера Роже Кожио

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.02.84.
Подп. к печати 19.04.84 А03451
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,5
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 466

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

5
1984

Iskusstvo Kino Cinema Art

In the number: Article by Sarvar Azimov on VIIIth Tashkent Film Festival (p. 3). Actresses Lyubov Sokolova, Liudmila Zaitseva and Marina Yakovleva reflect on films about modern collective-farm peasantry (p. 8). Reviews of the films: "The Brother" (p. 16), "Foreign Motherland" (p. 29), "We Were Married Not In The Church" (p. 38). "Nurek Without Legends", "Inghury's Epopee" (p. 58), "Don't Call The Kizil-Kum A Desert" (p. 66), "Take-Off Run" (p. 86). Article by Lev Anninsky about intellectual hero in modern Soviet cinema (p. 44). Notes by wellknown Soviet writer Konstantin Simonov connected with film devoted to Marchal Of the Soviet Union Georgy Zhukov (p. 70). Essay on work of Soviet actor Oleg Yankovsky (p. 76). Pieces from note-book and verses by Soviet scriptwriter Gennady Chpalikov (p. 91). Recollections by Rostislav Yurenev about scriptwriter and theorist of cinema and theatre Vladimir Volkenstein (p. 106). Portrait of wellknown Soviet cameraman Boris Volchek (p. 116). Notes on new books (p. 131). Article by Natalya Dyachenko about modern French "police" cinema (p. 138). Review of the Polish film "Wyrok smierci" (p. 150). Cinerama (p. 153). The end of the script by Alexander Zarkhi and Vladlen Loginov "Revolution And Mozart" (p. 159).

Навстречу VIII Ташкентскому...

Сарвар Азимов,
председатель Советского комитета по связям с писателями Азии и Африки

Ясными глазами смотреть в лицо миру!

Шла к концу вторая мировая война, одна из самых кровавых и жестоких в истории человечества. Бились в агонии германский фашизм в Европе и японский милитаризм на Тихом океане. Близилась долгожданная победа над врагами планеты Земля.

Велика была радость Победы. Но рядом и другое... Весной 1945 года пробиравшийся сквозь толпы ликующих лондонцев Уинстон Черчилль был хмур и мрачен, его ум, как признается он позже, «занимали опасения за будущее». Исход войны не оправдал расчетов Черчилля и его единомышленников по другую сторону Атлантики. Начался распад Британской империи, соотношение сил в мире явно склонялось в пользу социализма и демократического, национально-освободительного движения. И видя все это, премьер-министр Англии, вопреки разуму и человечности, торопил заокеанского партнера продемонстрировать «ядерные мускулы» Запада, поддерживая решение Белого дома использовать только что появившуюся атомную бомбу в военных действиях против Японии.

Вскоре, однако, стало ясно, что атомное оружие США было нацелено не только и не столько против японского милитаризма, сколько против СССР и будущих социалистических государств в Восточной и Юго-Восточной Европе, против национально-освободительных движений в Азии, Африке и Латинской Америке. Одно из недвусмысленных подтверждений тому — печально известная речь Черчилля, произнесенная им 5 марта 1946 года в городе Фултоне, в штате Миссури. Знаменательно, что речь свою, в которой была сформулирована предательская концепция «холодной войны», нового «крестового похода» империалистической реакции против Советского Союза, а по существу — против социального прогресса вообще, английский экс-премьер произнес в Соединенных Штатах Америки.

С тех пор США и их союзники по НАТО постоянно прибегают к грязным приемам психологической войны, к демонстрации силы в международной политике и всегда для того, чтобы попытаться достичь своих зловещих империалистических целей. Угроза применения ядерного оружия империалистическими державами за последние двадцать-тридцать лет возникала не однажды, перечень преступлений империализма, и прежде всего империализма США, против мира, свободы и демократии нет нужды повторять: он общеизвестен...

Однако сегодня эта разбойничья политика все чаще терпит поражение. «Одной из основ внешней политики нашей партии и Советского государства, — как сказал товарищ К. У. Черненко, — была и будет солидарность с народами, сбросившими ярмо колониальной зависимости и вступившими на путь самостоятельного развития. И особенно, конечно, с народами, которым приходится отражать атаки агрессивных сил империализма, создающего то в одном, то в другом районе мира опаснейшие очаги кровавого насилия и военных пожаров». Великий пример нашей страны, других стран социализма, молодых развивающихся госу-

дарств во многом предопределяет завтрашний день человечества, когда наконец будет покончено с курсом политиков-милитаристов «война кормит войну» и навсегда будет отброшена идея о том, что у каждого поколения «должна быть своя война». Тысячу раз был прав Ленин, утверждая, что вся наша политика и пропаганда направлены отнюдь не к тому, чтобы втравливать народы в войну, а чтобы положить конец войне. На том стоит социалистический мир.

Борьба против аморальной и смертельно опасной для судеб человечества политики империализма, за уничтожение социального гнета и национального неравенства привела деятелей литературы и искусства развивающихся стран к поискам новых форм сотрудничества. Так родилась идея Ташкентской конференции писателей Азии и Африки. Четверть века назад на советской земле, в Узбекистане, впервые был созван международный форум прогрессивных деятелей литературы двух великих континентов.

Мы помним дни золотой осени 1958 года. В Ташкенте царила удивительно радостная и деловая атмосфера. Наш город принимал людей, про которых без преувеличения можно сказать, что они — совесть своего времени. Не созерцатели, а достойные борцы за освобождение человека и обновление жизни. С какой самоотдачей, по-настоящему красиво работали в те дни Николай Тихонов и Шараф Рашидов, Константин Симонов и Мирзо Турсун-заде, Анатолий Софронов и Зульфия, Мухтар Ауэзов и Фаиз Ахмад Фаиз, Ираклий Абашидзе и Саджад Захир, еще многие мастера мировой литературы и искусства. Трудно, просто невозможно забыть заключительный день форума, когда в большом зале Академического театра оперы и балета имени Алишера Навои все участники конференции стоя слушали текст Декларации-обращения к писателям мира, где, в частности, говорилось: «Мы призываем... идти вместе с нами в поисках правды, красоты и свободы, которые позволяют нам создать литературу, связанную с жизнью народа и способную помочь ему в борьбе за победу разума и торжество справедливости на Земле».

В насыщенные событиями дни работы конференции как-то непроизвольно возникла идея Международного кинофестиваля стран Азии и Африки. Возникла потому, наверное, что многие художники, принимавшие участие в нашем форуме, имели тесные связи с кинематографиями своих стран и вполне закономерно проводили параллель между движением писателей и деятельностью передовых кинематографистов двух континентов. Их устремлениям была созвучна мысль об организации нового киносмотра, впервые высказанная в ходе работы Ташкентской конференции; вскоре после ее окончания мы, советские писатели и кинематографисты, стали получать со всех концов земли письма с горячими пожеланиями скорее претворить эту идею в реальность.

Мне вспоминается другая наша встреча — в Бейруте в 1967 году, когда там проходила III конференция писателей афро-азиатских стран. В доме Камала Джумблата, крупного писателя-гуманиста и видного государственного деятеля арабского мира, собрались тогда Фаиз Ахмад Фаиз, Саджад Захир, Мульк Радж Ананд, Борис Рюриков, известная певица Фейруз и я. Снова и снова обсуждая интернационалистскую суть нашего писательского движения, мы много говорили о киноискусстве. Джумблат в своих суждениях часто ссылался на Ленина, напомнил, что основатель Советского государства считал кино важнейшим из искусств и особо обращал внимание на необходимость организации кинотеатров на Востоке, учитывая неграмотность основной части населения этого региона.

Участвовавшая в этой беседе Фейруз, песни которой звучали во многих арабских картинах, призналась, что ей нравится петь с экрана, ибо фильмы становятся достоянием огромного количества людей и по-настоящему добрая, умная лента — всегда праздник, она всегда помогает человеку в трудных поисках пути к справедливой жизни, избавленной от страданий, от вражды одних народов с другими. Фейруз, как и многих других мастеров культуры арабского мира, очень тревожила обстановка на Ближнем Востоке, в 60-е годы

резко обострившаяся из-за экспансионистской политики Израиля...

Очень интересно и эмоционально высказался тогда индийский писатель и ученый Мульк Радж Ананд. Он с удовлетворением говорил о вкладе Индии в международное движение писателей Азии и Африки и заявил об искреннем желании кинематографистов своей страны участвовать в международном фестивале мастеров кино Советского Союза и «третьего мира» — буде такой организуют, — подчеркивая, что мы — естественные союзники в антиимпериалистической борьбе. Мульк рассказал об Индии, напомнив, что Индия — крупнейшая кинематографическая держава, что сейчас там появился очень одаренный режиссер Раму Кариат (в ту пору у нас его еще почти не знали), который начал свой путь в кино с изучения трудов Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Сергея Юткевича, Камила Ярматова. А после, как вывод, высказал мысль, что хорошо бы определить местом проведения нового международного кинофорума Ташкент. Все присутствующие с энтузиазмом поддержали это предложение и высказали надежду, что друзья в Советском Союзе отнесутся к нему с пониманием. Соотечественник Ананда, писатель и общественный деятель Саджад Захир, мудрый и спокойный человек, каким я его помню, заметил, что, если исключить опыт Индии и Японии, в целом для Азии и Африки кино — дело новое и молодое, оно нуждается в развитии и поддержке. В Москве уже проходит международный фестиваль, имеющий всемирное значение, и если бы теперь Советский Союз согласился принять под свою крышу в Ташкенте международный кинофестиваль развивающихся стран, это было бы великолепно. Советский опыт в строительстве новой культуры, в области реалистического киноискусства, как и сама по себе замечательная творческая атмосфера жизни в нашей стране, говорил Захир, смогли бы сыграть плодотворную роль в становлении молодых кинематографий.

Вот так — ручейками из многих стран — в Москву и Ташкент стекались предложения и пожелания наших друзей, которые в итоге слились в живую и сильную реку, в международный смотр передового искусства экрана, нынешнее имя которому — Ташкентский кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки.

●

Многовековая история Ташкента наглядно отражает рельеф вечно живой культуры народов Востока прошлых времен. Но и новая культура узбекской столицы носит поистине феноменальный характер. После победной октябрьской бури 1917 года в Петрограде и Москве Ташкент становится центром революционной борьбы в Средней Азии, высоко подняв знамя социализма и интернациональной дружбы.

Героический путь прошел Ташкент в годы гражданской войны и империалистической интервенции, в период строительства социализма, когда узбекский народ вместе со всеми народами великого Советского Союза самоотверженно трудился во имя утверждения ленинских идеалов в жизни нового общества. А сколь впечатляющи дела ташкентцев, их патриотический подвиг во время Великой Отечественной войны и на фронте послевоенного мирного созидания! Мужество и выдержка, стойкость и трудолюбие жителей нашего города, которые даже беспощадное стихийное бедствие — землетрясение 1966 года — сумели преодолеть, превратив это преодоление в ленинский университет интернациональной дружбы братских народов нашей отчизны, заслуженно вызвали восхищение всей страны и наших друзей за рубежом.

Революция, гражданская война, испытания Великой Отечественной, мирный труд на благо Родины закалили советский характер ташкентцев, которые глубоко и верно понимают смысл национального и интернационального начал в русле советского патриотизма и международного сотрудничества. Должно быть, в этом сказывается и то, что наша земля бережно хранит традиции древней народной культуры, связанные с именами своих великих сынов — мыслителей и ученых, художников и поэтов, — воплощенные и в замечательных

памятниках архитектуры Самарканда и Бухары, Хивы и Коканда. Достижения национальной культуры в новое время ташкентцы сумели преумножить, приобщаясь к сегодняшней мировой цивилизации, восприняв общественные и этические ценности социализма, впитывая богатейший опыт великого русского народа, других братских народов нашего многонационального государства.

В 50-е годы Ташкент становится традиционным местом важнейших международных встреч, городом мира и дружбы людей планеты. В том, что на нашей земле зародилось прогрессивное движение писателей Азии и Африки, что оно за двадцать пять лет своей истории превратилось в могучий фактор укрепления дружественных взаимоотношений и солидарности в мире, в том, что сегодня мы с воодушевлением готовимся к открытию уже восьмого по счету Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки, который начинается 23 мая, Ташкенту и ташкентцам, Узбекистану — вместе со всей Советской страной — принадлежит огромная роль.

«Фестивус» — по латыни «праздничный». Праздничным, торжественным был Ташкент 1968 года, когда здесь начал работу I Международный кинофестиваль стран Азии и Африки. Сюда собрались представители молодых, только что родившихся кинематографий и опытные мастера советского киноискусства. В столицу Советского Узбекистана прибыли деятели кино сорока девяти стран, они привезли с собой более ста художественных и документальных картин. Работа талантливого индийского режиссера и сценариста Ходжи Ахмада Аббаса «Бомбей в объятиях ночи», фильм ныне прославленного мастера сенегальца Сембена Усмана «Почтовый перевод», вьетнамская лента «Буря поднимается», фильм из Монголии «Наводнение» и другие произведения фестивальной программы смотрелись с величайшим интересом.

Киносмотр в Ташкенте возвестил всему миру, что отныне он будет проходить регулярно — под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов». Актуальность этого благородного призыва в наше время бесспорна. Деятели кино стран Азии и Африки — опытные мастера и начинающие кинематографисты — решили, что их фестиваль будет смотром равных, хотя добрая половина стран — участниц первого ташкентского кинофорума только приступала к строительству национальных кинематографий. Иначе говоря, на кинематографической карте мира появилась некая совсем особая школа, где все выступали «как друг другу учителя и как друг другу ученики». В этом, собственно говоря, и заложен основополагающий принцип Ташкентского фестиваля, выделяющий его среди других смотров, проводимых в разных регионах мира.

Участник IV киносмотра в Ташкенте, крупнейший режиссер Италии Микеланджело Антониони, весьма точно ощутил своеобразие этой международной встречи кинематографистов. «В дни фестиваля, — писал он, — я побывал не только в Ташкенте, я совершил изумительное путешествие по Узбекистану, побывал в Хиве, Коканде и других городах. Впечатления очень большие. Но главное, меня поразили люди и та атмосфера человечности, которой я здесь дышал. У нас в Западной Европе этого нет, мы отвыкли от такой атмосферы добросердечия, скептицизм, расчет вытравили ее».

Собравшись в четвертый раз, в 1976 году, Ташкентский фестиваль существенно расширил свою географию, стал еще более представительным: с этого времени он проходит как смотр передового киноискусства трех континентов — Азии, Африки и Латинской Америки. Именно тогда известный кубинский режиссер Энрике Пинеда Барнет заявил: «Мы полагаем, что кинематографисты Латинской Америки, а также Азии и Африки должны честно признать тот факт, что без всемерной и бескорыстной поддержки со стороны Советского Союза мировое революционное движение развивалось бы совсем иначе... Без этой помощи невозможно было бы рождение и развитие кинематографа во многих наших странах».

Итак, усилиями передовых деятелей литературы и киноискусства азиатского, африканского и латиноамериканского континентов,

при поддержке наших друзей во всем мире Ташкентский фестиваль постепенно сделался традиционным в самом полном и творческом смысле этого слова. Из года в год растет и крепнет международный авторитет ташкентского киносмотра, все более весомым становится его вклад в упрочение народных, реалистических традиций в мировом киноискусстве, объединяющая сила Ташкента плодотворно воздействует на консолидацию прогрессивных художников экрана трех континентов. Многие ныне известные работы кинематографистов развивающихся стран начали свой путь к широким международным аудиториям с экранов Ташкентского фестиваля.

Как уже было сказано, на первом кинофестивале в Ташкенте демонстрировалось примерно сто фильмов — к четвертому фестивалю число удвоилось, причем возрос удельный вес остропублицистических, политических документальных лент в программе смотра. Внимательный анализ работ кинематографистов афро-азиатских и латиноамериканских стран, демонстрировавшихся в Ташкенте в разные годы, еще раз убеждает в том, что в мировом кино идет острая, непримиримая борьба между реакционным и прогрессивным, между бездуховностью, безыдейностью и нравственно подкрепленной верой в животворность передовых идеалов, между модернизмом и реализмом. В конечном итоге она является отражением идеологического противоборства в современном мире.

Честные, граждански мыслящие кинематографисты развивающихся стран понимают, что место художника — на передовой линии борьбы народов за освобождение, за лучшую жизнь. Их усилиями развивается и крепнет кинематографическое творчество, верное принципам реализма, преданное народным интересам. Таково веление времени, таково требование к подлинному таланту. Но, к сожалению, и в «третьем мире» есть деятели кино, есть студии, которые растрачивают свои способности и производственный потенциал на создание коммерческих поделок по голливудским образцам. Иные кинематографисты увлекаются антигуманистическими идеями, которые порождает больная цивилизация буржуазного Запада в попытках оторвать искусство от корней реальной действительности, свести на нет воспитательную, мобилизующую роль художественного творчества, освободить его от ответственности перед обществом. Пустые формалистические изыски, лозунги, провозглашающие независимость искусства и культуры от политики, тезисы «сексуальной революции», разглагольствования об абсолютной свободе личности художника и тому подобное есть отражение глубочайшего кризиса капиталистического общества, его защитная реакция; в конечном счете все это направлено против дела мира и социального прогресса.

Да, враги мира и прогресса, те, кто хотели бы внушить человеку пагубную мысль об исторической бесперспективности борьбы за изменение условий жизни к лучшему, пользуются не только экономическим оружием, потрясают не только «першингами» и крылатыми ракетами; они ведут тотальную идеологическую войну против любых проявлений истинно народной, демократической, передовой культуры. Крупные западные издательства и киномонополии, американские в первую очередь, наводняют книжный рынок и киноэкраны многих стран Азии, Африки и Латинской Америки «желтой» литературой, фильмами, проповедующими безграничное насилие, сексуальную вседозволенность, лентами антигуманными, социально вредными по своей сути. Показательно, что сегодня владельцами или совладельцами ряда компаний, контролирующих печать, кино, телевидение, всю систему массовых коммуникаций на Западе, выступают фирмы и транснациональные корпорации, занимающие ключевые позиции в системе военно-промышленного комплекса.

Действительность убеждает, что неоколониализм, идущий на любые ухищрения, любой камуфляж, гораздо опаснее для развивающихся стран, чем откровенный и жестокий колониализм. Неудивительно, что еще не везде и не всем удается выбрать наиболее действенные методы борьбы против неоколониалистских происков империализма. И мы понимаем, насколько трудно молодому кине-

матографу, скажем, в африканских странах, противостоять культурной реколонизации, коварным попыткам империалистической реакции растоптать каждый росток истинно народной культуры, свободного и самобытного художественного творчества, выступающего за полную национальную независимость освободившихся народов.

Ташкентский фестиваль этого года открывается на фоне сложной, крайне обострившейся международной обстановки. «Крестовый поход» против коммунизма, официально провозглашенный рейгановской администрацией, начавшееся размещение в ФРГ, Англии и Италии американских ядерных ракет первого удара, астрономический военный бюджет США на очередной финансовый год, взрывоопасная ситуация на Ближнем Востоке, напряженность в Центральной Америке — все это приметы нашего тревожного времени. Они со всей неоспоримостью подтверждают, что империализм во главе с США не отказался от своих безумных амбиций, что господин Рейган упрямо и откровенно мыслит категориями войны.

В создавшихся условиях нелишне вспомнить некоторые из уроков истории... Когда английский народ осознал, что Уинстон Черчилль задумал разжечь пламя третьей мировой войны, он нашел в себе мужество и мудрость вовремя пресечь планы своего премьера. Черчилль не стал главой правительства в послевоенное время... Каждый, кто побывал в Хиросиме, с волнением вчитывался в простые и мудрые слова, высеченные на монументе в память погибших от ядерных бомбардировок: «Спите спокойно. Ошибка не повторится». Да, человечество не должно повторять роковых ошибок!

Для того чтобы люди Земли жили спокойно, чтобы они созидали, дружили, вновь собирается в Ташкенте Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. И нет сомнений в том, что эта встреча станет еще одним ярким праздником дружбы и надежды.

Жизнь дает свой главный наказ нам всем, всем — ясными глазами и с чистой совестью смотреть в лицо миру!

Актуальное интервью

«Вот моя деревня...»

Кино, искусству массовому, поистине народному, надлежит быть важным духовным подспорьем на том нелегком подъеме, который одолевает село. Сегодня сама действительность заставляет кинематографистов живее, проникновеннее обращаться к жизни современной деревни.

Своими размышлениями о сельском человеке, о проблемах, с которыми сталкивается он в своей повседневности, о связях — прямых и обратных — экрана и жизни делятся актрисы Любовь Соколова, Людмила Зайцева и Марина Яковлева, чьи имена часто встречаются в фильмах о современном советском крестьянстве.

Любовь Соколова:

— У меня нет принципиальных предпочтений— деревенский, городской ли уроженец. Хотя, что и говорить, — жить в деревне в течение нескольких десятилетий было намного солонее, условия труда и быта не уравнялись с городом до сих пор, и понятно, что это накладывает определенный отпечаток на судьбы людей села, на их психологию. Приступая к работе над тем или иным образом, я стараюсь это обстоятельство не упускать из виду.

Порою на экране нет-нет да и выплывет устарелое представление о сельском жителе как о каком-то заповедном чудаке. «Ну, кино!» — говорят в таких случаях люди. Для нас, кинематографистов, это не очень приятный комплимент. Тем более бывает обидно, когда мы стараемся рассказать деревенским жителям про них, про их жизнь, а они наших стараний принять не хотят, потому что толкования наши им неинтересны. Так кто же ви-

новат, что сельские зрители предпочитают индийские мелодрамы большинству наших фильмов о селе! «Председателя», «Чужую родню» или, скажем, «Простую историю» смотрят в деревне, сопереживая, а на многих картинах, которые претендуют на серьезный разговор о развитии села, откровенно зевают. Думаю, что мы должны предъявить счет себе честно и без обиняков.

Хозяин земли тот, кто эту землю пашет. И ему, землепашцу, не нужно с экрана внушать: ты хозяин. Просто нужно сочувственно и вместе с тем по-граждански, по-человечески рассердиться на то, что мешает ему быть подлинным хозяином земли, кормить страну и себя.

Могу сказать, что мне с моими сельскими героинями повезло. Чаще всего — одни больше, другие меньше — они давали возможность сказать то, что я хотела. А хотелось вовлечь зрителя в круг чувств и мыслей о нелегкой, но радостной доле быть человеком, о скромном и несуетном служении земле. Не произносят громких слов ни Ульяна из «Надежды и опоры», ни Пелагея из «Тайного голосования», ни ее тезка из «От зари до зари», ни Прасковья из кинофильма «Мать и мачеха», ни Антонина из фильма «Мои дорогие», ни другие мои героини. Они просто трудятся на земле, несмотря ни на что, по праву рождения и по долгу совести. У меня всегда возникало такое ощущение, что череда моих киногероинь — словно смена времен года в природе, на земле. Вслед за зимой приходит весна, а потом ты ждешь лета, и в его разгаре уже просвечивает осень...

Есть, стало быть, общее у моих героинь. Поясню свою мысль — как это понимаю...

Сама я родом из Иванова — «ситцевой» столицы России. Был у нас клочок земли и хозяйство на нем. Помню, как мы его обихаживали — и на огородную подкормку навоз, где только могли, подбирали, и каждый гнутый гвоздик распрямляли, и каждая бросовая палочка к делу приспосабливалась. Что и говорить, сейчас на селе картина иная, иной технический и материальный уровень жизни. Однако дотошная рачительность осталась у

Л. Соколова

хорошего хозяина в крови. Квартируя на съемках в домах крестьян, я много раз поражалась этим примерам запасливости — ни один обрезок доски не пропадет, ни одна железка, ни обломок кирпича. Все опрятно сложено, прикрыто от дождя и снега — мало ли когда сгодится...

Так вот, не присуще ли это похвальное скопидомство и нам, людям творческим, актерам в частности? Все подмеченное на дорогах и перекрестках встреч собирать в копилку памяти — интересные детали поведения людей, черточки характеров, а то и жесты, интонации, выразительные говоры. Где-то это до поры до времени прячется по кладовым, а потом приступает нужда — и выходит на свет уже в роли. То есть взятое, одолженное у людей возвращается к ним же.

Верно, сравнивать прямолинейно, может быть, и не стоит — получится натяжка. И все

же... Задумайтесь, откуда берутся деревенская сметливость, расторопность, приспособленность? Если приглядеться повнимательней, то можно увидеть, что нет двух одинаковых хозяйств — каждое на свой манер, индивидуально, скроено точно по вкусам и характерам хозяев. По усадьбе можно составить верное и полное представление о хозяине — и не только о его практических навыках, но и о темпераменте, различных свойствах натуры. Нет ли тут своего рода самовыражения?

Вот сейчас очень многие городские люди стремятся вступить в садовые товарищества, получить клочок земли и сажать овощи, плодовые деревца. И мне кажется, что в большинстве случаев ими движут не столько практические соображения: обеспечить себя сельхозпродуктами, сколько тяга к труду на земле, потребность прикоснуться к ней по-рабочему, вложить в нее усилия и душу. А может быть, и тяга к сотворчеству с природой. Так что тут проявляются еще и нравственные, глубинные процессы, на которые кинематографистам тоже стоит обратить серьезное внимание.

Мои героини по преимуществу неотделимы от меня. Нас объединяет общая нравственная позиция. Хотелось бы, чтобы над ней задумался и зритель, а может быть, перенял что-нибудь и для себя. Во всяком случае, я берусь играть роли женщин, чьи поступки воплощают чистые помыслы и достойную жизнь.

Очень многое в жизни — на селе ли, в городе — зависит от женщины, от того, как она утверждает и строит свои отношения в любви, в замужестве, в материнстве. А тут нужны и дипломатия, и мудрость. В молодости я играла Соню в «Дяде Ване», играла других героинь Чехова и впитала воплощенный в этих образах его великий завет: стараться жить так, чтоб никому не сделать больно.

Дана нам независимость, самостоятельны мы в заработках, и не редкость, что в иной семье жена получает больше мужа. Никто в наши дни не удивляется и тем женщинам, которые не хотят связывать себя брачными узами, предпочитая, как принято говорить, пожить для себя. Что же, ничего зазорного в этом, может, и нет, хотя нам, женщинам, самой природой назначено быть хранительницами семейного очага, продолжательницами рода, опорой для мужчин.

Сейчас немало появляется фильмов, повествующих о том, как люди бывают счастливы или несчастливы в любви. Это хорошо, что кинематограф исследует лирический мир человека. Однако в наши дни больше пользы, на мой взгляд, от фильмов, которые обращены к созиданию, а не к разрушению человеческих связей. Я у матери своей училась, а она говорила: запомни, ты интересная, но чужой муж — не твой муж.

И в деревне тоже видны сложные моральные процессы, которые всех нас волнуют. Может быть, там они даже видны отчетливее, потому что не растворяются в городской многоклеточности лестниц и изолированности квартир. И где бы человек ни жил, он равно должен быть высвечен лучом нашего кинематографического внимания, заботы и любви.

Людмила Зайцева:

— Снимать хорошие, глубокие фильмы о деревне трудно. Дело, на мой взгляд, не столько в фактическом знании предмета, сколько в нравственном чувстве, с которым авторы приступают к созданию фильма. Конечно, обо всем в искусстве — не только о деревне — нужно говорить честно, но здесь, по-моему, особенно стыдно кривить душой. Кинематограф так долго и так взахлеб приукрашивал сельскую жизнь, что нарос большой долг перед правдой. Мы его начали выплачивать, но нам еще придется отрабатывать не один год.

Помню, как приехали мы на Алтай снимать фильм «Праздники детства» по рассказам В. Шукшина. Ввалились табором в одну избу — сразу хозяева, не спрашивая, голодны ли, сыты, принялись таскать все на стол. Жила я в этой семье, хозяйку звали Рая, пила и ела вместе со всеми, а когда заикнулась про деньги — так чуть не поссорились. Старалась поработать на огороде, но это чистая симво-

лика, конечно. А вот отслужили ли мы фильмом? Не знаю, хотелось бы думать, что — да.

Василий Макарович Шукшин стал родным для миллионов людей нашей страны. Во многих домах вы увидите его портреты. В нашем сознании он остался не только талантливым писателем, режиссером и актером, но и непостижимым образом слился со своим героем Егором Прокудиным из фильма «Калина красная» — человеком тяжелой судьбы, пережившим трагедию, которую, следя за ним на экране, переживаем и мы. Совершивший немало дурного, он, блудный сын, припадает к родной земле, черпая в ней силу для жизни, насыщаясь у нее добром и прощением. Как это трогательно, какой это истинно народный образ!

А для алтайцев, односельчан Василия Шукшина, он просто свой, один из тех парней, кто ушел из родных мест в поисках удачи. Очень они гордятся им, хотя... Хотя, как я поняла из разговоров, кое-кто его рассказов вовсе и не читал. Но книжки видели и в руках держали. Я одному сверстнику Василия Макаровича говорю: «Вень, как про тебя интересно написано...» Плечами пожимает: «Да выдумал Васька, у меня такой кожанки-то отродясь не было!»

А когда несколько односельчанок Шукшина приехали в Москву, я пошла с ними на кладбище. Они легли на могилу Василия Макаровича — и как голосили! От души всей России отплакали...

Впервые как актриса я встретилась с Шукшиным, когда снималась в его фильме «Печки-лавочки». Невелика была там роль и, соответственно, работа с режиссером. Однако след остался в моей творческой судьбе глубокий. Общение с Шукшиным было как праздник, как пир творчества. Но посреди этих красных дней шла и учеба: профессиональная, актерская и, главное, — человеческая. И прямой подсказкой, и своим примером, и еще какими-то неведомыми способами Шукшин воспитывал у всех, кто попадал в сферу его личности, потребность деятельного служения правде. Он внушал, что правда нужна не только для внутреннего самочувствия,

Л. Зайцева

прежде всего ее ждут от тебя люди. Не искусность, изобретательство и технический блеск. Ждут именно правду. Коренную правду жизни.

Родилась я в кубанской станице, в крестьянской семье. Потом пожила в небольшом городке и отправилась в Москву — поступать в театральное училище. За четырехгодичный курс кого только не переиграла! Весь репертуар Марецкой. Играла даже леди Макбет... Но со временем поняла, что в театре, по-видимому, работать не буду. Мысль об этом долго огорчала, пока не вмешалась судьба.

В фильме «Здравствуй и прощай», поставленном В. Мельниковым по сценарию В. Мережко, разыгрывалась история семейная, бытовая — о сбежавшем из деревни в город непутевом муже, и действие поворачивалось то в смешную, то в грустную сторону. Все мы хотели, чтобы сельские зрители, придя в клуб на нашу картину, увидели и узнали себя. Чтобы им передалось с экрана уважение к людям деревни, к их чувствам со стороны тех,

кто фильм делал. С сельской темой были связаны и мои героини в фильмах «Ливень», «Долги наши».

После первых успехов мне стали предлагать сценарии, в которых главное внимание сосредоточивалось на производственных конфликтах. Большей частью речь шла о вещах действительно важных сегодня, требующих общественного внимания и делового вмешательства. Однако подчас возникало впечатление, что мысли авторов питаются более знанием проблемных схем, чем знанием жизни. И вот читаешь иной такой сценарий и думаешь: хоть бы в чем-то была ошибка, пристрастие какое-нибудь, чтоб можно было поспорить! Освещено все правильно, только вот светит, да не греет...

Мне кажется, что наши некоторые фильмы о деревне идут от головы, а не от сердца. И может быть, поэтому мы что-то усложняем, задеваем порой не тот край сельской жизни, который надо бы задеть. Как актриса, я это остро ощущаю.

Чаще всего сюжет начинается с приезда в деревню какого-то нового человека — председателя, агронома, учителя, врача. А потом мы следим за тем, как он приживается, осваивается с местными жителями, а они — с ним, как начинает что-то поворачивать и переделывать — к лучшему, конечно. То есть сюжет строится на том, как привходящие обстоятельства вмешиваются в будничное течение сельской жизни и меняют его русло. Я совсем не против такого расклада — в деревню специалисты приезжают, они там нужны, и надо бы, чтобы их было больше. Только вот задумаешься иной раз: неужели каждодневная сельская реальность так уж дремотна и монотонна, что ее необходимо в сюжетных целях пробуждать и будоражить со стороны?

Мне, родившейся и выросшей в этой среде, кажется как раз, что деревенский человек в трудовом и психологическом смысле живет гораздо активнее и оживленнее, чем городской. Не говоря уже о том, что в поле, на ферме ли, дома ли дел — только поспевай, но и человеческие отношения в деревне насыщены до крайности. В городских домах соседский интерес проявляют друг к другу, как правило, дети да пенсионеры. А в деревне все про всех все знают. Там труднее соврать, извернуться, представиться не тем, что ты есть на самом деле, спрятаться за спину другого. Если ты лодырь — значит, лодырь, если уважают — значит, есть за что, если авторитет — значит, заработанный. Как деревья без устали производят кислород, так люди постоянно окружают себя нравственной атмосферой.

Прошу понять меня правильно: я вовсе не хочу противопоставлять деревню городу и превозносить одно перед другим. Просто делюсь наблюдениями и мыслями, которые помогают мне понять различия в мотивах человеческого поведения. Взаимные интересы в деревне не избирательны. Человек со всех сторон виден, и хочешь — не хочешь, а жизнь сама заставит и оценки окружающим дать, и отношения наладить. Пусть даже враждебные, пусть даже это будет распря — а все-такие не равнодушие. Судачат, обсуждают, сплетничают, но не проходят мимо, скользя отключенным взглядом.

Вот эта жизнь на перекрестке взыскательных глаз заставляет подтягиваться, охорашиваться, становиться лучше. Подобное ощущение близко и нам, актерам кино...

Когда-то на Валдае «Ленфильм» зарезервировал для себя брошенную деревню. Задумывалось это как база для съемок. Наняли даже местного деда в сторожа. Сначала там действительно что-то снимали, а потом постепенно забыли и перестали ездить.

И вот однажды, через несколько лет, оказавшись в Вышнем Волочке на съемках фильма «Строговы», мы с коллегами решили побывать в той живописной деревеньке, посмотреть — жива ли еще? И деревня стояла на месте, и дедок никуда не делся — за столько-то лет! Встретил нас радостно. «Как же вы живете, — спрашиваем, — деньги-то вам платят?» «В зарплате давно перебой идет, — отвечает, — а телефон себе провел. Связь со столицей имею! Я ведь здесь как дозорный. Службу при кино несу... А луна светит!»

Под луной ли, под солнцем ждет своего кино деревня — и не теряет надежды...

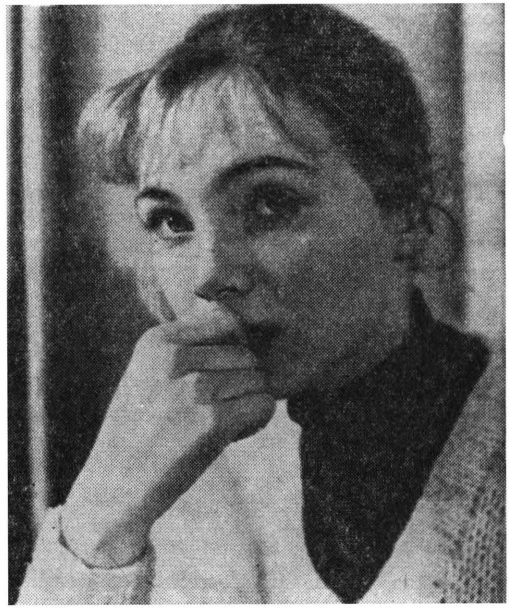
Марина Яковлева:

— Наверное, человеку необходимо возвращаться к пройденному, чтобы понять истинный смысл его. Как я рвалась из деревни в город, с какой страстью мечтала стать актрисой, чтобы возникали все новые и новые неповторяющиеся узоры ролей, фильмов, впечатлений! Казалось, стоит пробиться в этот волшебный мир, как уже не понадобится тот вчерашний, из которого ты пришел и который остался за спиной...

И вот теперь, сыграв более чем в двадцати фильмах главные и неглавные роли, могу подвести некоторый итог. За те годы, которые были прожиты вдали от моего села Елонцы Ольхонского района, что на Байкале, не было часа и даже минуты, когда бы не давало себя знать желание хоть одним глазком заглянуть в далекие окошки, послушать, о чем говорят близкие мне люди, узнать, о чем думают, посмеяться с ними, если им весело, и повздыхать, если грустно. Не знаю, часто ли на том берегу вспоминают обо мне, но я думаю о нем изо дня в день.

В институте подтрунивали надо мной, приехавшей из глуши. Ну, посмеиваться, видимо, везде принято — в городе над деревенскими, в деревне над городскими. Шутки были, в общем-то, беззлобные, необидные, и поводы для них — говором ли своим, манерами, наивностью — я давала на каждом шагу предостаточно. Однако все сама прекрасно понимая, злилась и незаметно пускала слезу. Нет, не за себя я переживала, а было обидно за тех людей, среди которых родилась, выросла и которые остались дома, в деревне. Ведь насмешки эти — вроде надо мной — задевали и их тоже...

Что ж, теперь, по прошествии времени, я говорю спасибо тем шутникам, потому что они не дали мне забыть о своем происхождении, напоминали невольно о близких и родных. Подтягиваясь, приобщаясь к городской культуре, адаптируясь в новых условиях, я сохраняла в глубине души упрямый протест. Мне все хотелось доказать, что там, в деревне, люди хорошие...



М. Яковлева

Когда я играла деревенскую девчонку в фильме «Цыганское счастье», случилось так, что, приехав в городок Осташков, где шли съемки, я простыла и попала в больницу — крохотную такую, небогатую, но удивительно ласковую и отзывчивую, что ли. Как там тепло ко мне отнеслись — и не потому, что актриса. Просто жалели, что вот такая молодая, а заболела вдалеке от дома, от семьи. И, верите, это доброе отношение было целительнее, чем все усилия осташковской медицины. Выздоровела я быстро. А дни, проведенные на больничной койке, хоть и оторвали от съемок, но не отвлекли от роли, потому что пребывание среди простых и сердечных людей как бы сохраняло ту атмосферу, в которой жила моя героиня...

В последнее время по радио — как ни включи — поют сентиментальные песни про тоску о покинутой лирическим героем деревне. Грустить об этом даже стало модным, своего рода расхожим переживанием. Видимо, сейчас

столько горожан, приехавших из деревни, так увеличилась эта социальная прослойка, что и эстрадный жанр стал испытывать потребность в песенном обслуживании ностальгических настроений.

Я же стараюсь не просто вспоминать, а дело делать. Дело это для себя я вижу в том, чтобы в ролях сельских героинь быть посланцем своего детства и юности, близких людей, подруг, проводивших меня в Москву, говорить от их имени, обмениваться мыслями и переживаниями. Я мечтаю играть так, чтобы деревенские люди узнавали о себе что-то новое, глубокое, интересное, что хоть и живет в них, но по врожденной скромности, деликатности и застенчивости кажется им недостойным всеобщего внимания. Мои удачи нужны и мне лично, и, надеюсь, им тоже.

Когда мы говорим о стирании грани между городом и деревней, то для киноискусства, на мой взгляд, эта задача состоит в том, чтобы деревенская тема на экране утверждалась в своих правах на художественность и глубину.

В фильмах «Цыганское счастье», «Люди на болоте», «Дыхание грозы», «Срочный вызов», «Ветер странствий» и других картинах мне довелось прикоснуться к некоторым любимым мною характерам. Оцениваю я это как первое приближение, наметку и примерку и чувствую, что в этой теме я пока еще до конца не открылась.

Никак не хочу ставить себе в заслугу, что мои героини, как это постоянно признают, похожи на своих прототипов. Быть узнаваемой, близкой реальной среде не диво в исполнении актрисы, хорошо знакомой с этим миром. Но мало быть просто «как все».

Я думаю вот о чем: можно ли сегодня сыграть деревенскую девушку так, чтобы этот образ стал кинематографическим событием — как это бывало в творчестве Марины Ладыниной, Веры Марецкой, Нонны Мордюковой? Чтобы он включал в себя не только правдоподобность внешних черт, но был также и острософременным? Больше всего я раздумываю над тем, какие изменения претерпевает почвенный, заложенный деревенской природой характер под влиянием веяний времени. Интересен именно стык между патриархальным «бабушкиным» воспитанием и сложными процессами, которые переживает сейчас село.

Не секрет, что не держится сегодня молодежь в селе, особенно девушки. Парни еще как-то после службы в армии возвращаются домой, работу получают приличную, интересную — механизаторскую, строительную, по ремонту. Тут и квалификация есть, и возможности для роста. Ну, а что ждет девушку? Ферма, полеводческая бригада. Кто бывал в деревне не только для осмотра пейзажей, тот знает, что это труд самый тяжелый.

Моя героиня видит по телевизору красивую жизнь, а в клуб пробирается по разъезженной дороге; она наслышана, что утренняя косметика любую дурнушку делает хорошенькой, а подниматься ей на ферму в четыре-пять; она в курсе «батничков» и «марлёвок», а до ближайшего приличного универмага — километров сто... Но ведь должны же мы, в конце концов, разглядеть человека в этом реальном интерьере, во многом определяющем и его подлинную психологию.

У моей бабушки было десять детей. И хоть дед обходился с ней по-мужицки круто, первый кусок все равно шел ему. Такая деревня невозвратима. А другая — с чудо-коттеджами, гаражами, универсамами и культурными центрами, которую мы видим подчас в документальных лентах, — еще повсеместно не отстроилась. И если моя героиня несмотря ни на что остается жить в деревне, то мы должны всерьез разобраться в этом и рассказать, что ее удержало. Мы можем увлечь образными примерами, вывести из дремы интерес к хозяйственной и нравственной выгоде полноценного, радующего глаз подворья. Уверена, что этот интерес не погас окончательно, что он еще теплится и может вспыхнуть вновь...

Мы, профессиональные творческие работники, всегда должны помнить о том, что деревня — это глубочайший кладезь народной одаренности, на дне его всегда живет звонкий родник таланта. А наш долг — разглядеть, приметить и открыть этот талант.

Интервью вел Аркадий Локтев

Любовь Соколова
в фильме «Мои дорогие»

Людмила Зайцева
в фильме «Праздники детства»

Марина Яковлева
в фильме «Люди на болоте»

Разборы и размышления

Проблема историзма художественного мышления на современном этапе движения нашего общества является одной из ключевых для развития киноискусства. Важная сторона этой проблемы — как проявляется взгляд современного художника на события прошлого. И особенно ценно то, когда в сюжетах, подсказанных историей и избранных для своего экранного дебюта молодыми кинематографистами, мы встречаемся с ясно выраженной творческой позицией, с отчетливым присутствием в фильме автора. Нам представилось актуальным выделить среди множества последних режиссерских дебютов такие, в которых обращение к прошлому, к ближней и дальней отечественной истории продиктовано глубокой внутренней потребностью, стремлением расширить границы возможностей киноязыка. Конечно, у дебютантов разные художественные задачи, и исторический материал они используют сообразно этим задачам и не всегда с равной мерой успеха. Однако все три фильма, отобранные нами для подробного анализа, дают повод поставить ряд серьезных, с точки зрения сегодняшней кинематографической практики, методологических проблем развития эпического жанра в советском кино. Разработку этой темы редакция намерена продолжить.

Л. Карахан

Логика истории

Фильм Темура Баблуани, посвященный частному эпизоду из истории революционного движения в Грузии, оказался весьма заметным явлением в контексте современного развития художественной мысли. При этом особый интерес для анализа представляет перекличка фильма с широко известным сегодня романом Чабуа Амирэджиби «Дата Туташхиа».

Роман «Дата Туташхиа» по праву стал одним из вершинных достижений грузинской литературы минувшего десятилетия и вместе с тем своего рода магнетическим центром. Такие центры нередко возникают в процессе развития культурной традиции и фокусируют в конкретной образной системе духовный опыт определенного исторического периода, дают емкое концентрированное выражение идейных исканий, для этого периода характерных. Последующее движение в русле данной культурной традиции, как правило, оказывается невозможным для художника без серьезного и последовательного прояснения отношений с таким ключевым, этапным, властно втягивающим в свою художественную орбиту произведением. При этом «прояснение отношений» может быть скрытым, внутренней работой автора, но может и впрямую обнаруживать себя, обретая непосредственное воплощение в художественной форме, что и произошло в фильме «Брат». Именно в этом смысле дебютная работа молодого сценариста и режиссера (прежде Баблуани снял лишь короткометражную картину «Воробьиный перелет») приобретает особое значение.

Картина Баблуани бесспорно самостоятель-

«БРАТ»
Сценарий и постановка Т. Баблуани. Оператор В. Андриевский. Художник Н. Байдарашвили. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор Г. Кунцев. «Грузия-фильм», 1981.

«Брат». Гио — Л. Турманидзе

на и самобытна. Ее самостоятельность и самобытность рождаются на почве интенсивного и глубокого переосмысления идейно-художественной реальности романа «Дата Туташхиа», что открывает нам саму динамику обычно невидимого перехода во времени от законов одной образной системы к законам другой. А в более широком контексте — столь редко наблюдаемый момент собственно д в и ж е н и я культурной традиции, о котором обычно мы судим чисто умозрительно, связывая между собой точки, уже объективно разъединенные в культурном пространстве определенной дистанцией.

Конечно, в фильме Баблуани переосмысление романа, своеобразный перифраз тем, романом заданных, не носит всеобъемлющего характера. Восьмичастевому фильму трудно было бы тягаться с эпическим литературным повествованием, но автор картины и не ставил перед собой такой задачи. Ведь даже многосерийной телевизионной версии «Даты Туташхиа» — фильму «Берега» — удалось воспроизвести на экране прежде всего беллетристическую канву романа. А «Брат» — это не экранизация и даже не фильм по мотивам. Связь этого кинематографического произведения с литературным повествованием если и предусмотрена, то впрямую никак не заявлена и возникает словно сама собой, исподволь. Однако сразу обращает на себя внимание: по сравнению с романом фильм предлагает качественно новые принципы художественного познания истории, обнаруживает новое, характерное для настоящего времени отношение к историческому процессу.

При этом диалог с романом происходит на экране в ориентации лишь на некоторые основополагающие элементы «первоисточника».

Главный из этих элементов — драматическое противостояние героев: знаменитого абрага Даты Туташхиа и его двоюродного брата Мушни Зарандиа, акцизного чиновника, а в конце романа — жандармского полковника. В фильме этой паре соответствует аналогичная: абраг Гио и его бывший друг, а ныне заклятый враг жандармский урядник Пагава. (Любопытно, кстати, что Гио — производное от имени Георгий, а именно святой Георгий стал в романе мифологическим прообразом Даты Туташхиа, в то же время фамилия крестного, духовного отца Зарандиа — Пагава.) Но анало-

гия прослеживается здесь лишь на уровне общей расстановки сил.

В фильме на первый взгляд незначительно, но на самом-то деле весьма существенно изменилась среда обитания героев. Среда историческая: действие романа охватывает период с 1885 по 1909 год — год трагической гибели Даты Туташхиа; в фильме события датированы 1913 годом, предыстория же выводит к революционным событиям 1905 года, участником которых был Гио. Казалось бы, перед нами не просто близкие, но отчасти и непосредственно совпадающие друг с другом временные отрезки. Однако если для романа историческим центром повествования является революционная эпоха 1905 года, то для фильма таким центром оказывается год 1913-й. Историческое противостояние двух дат носит едва ли не символический характер: 1905 год — первый жадный глоток политической свободы, 1913 — последний пик социально-экономической стабильности Российской империи, последние перед крушением минуты торжества ее государственного порядка.

Изменена в фильме и социально-географическая среда: в романе полем действия героев была вся Грузия и даже вся Российская империя, если учесть, что Мушни Зарандиа становится в конце тайным советником и вхож к самому государю, а слава о подвигах Даты Туташхиа доходит до высших чинов министерства внутренних дел; в фильме же действие разворачивается в замкнутом, узком провинциальном мирке одной из горных областей Грузии.

В романе героям было предоставлено Открытое время и Открытое пространство. В фильме и время и пространство изначально замкнуты, и соответственно нет уже той приподнятости, того отрыва, той возвышенности над повседневной реальностью, что свойственна бытию героев в романе. В фильме персонажи существуют в сугубо прозаической связи с конкретными жизненными реалиями, и нет для них иной правды, кроме правды самообнаружения в обстоятельствах.

Для Амирэджиби драма отношений Туташхиа — Зарандиа имеет, помимо конкретного сюжетного трагического разрешения (оба гибнут), еще и символическое разрешение в сфере идей, где добро побеждает зло. И это естественно подготовлено притчеобразной конструкцией, согласно которой Дата и Мушни — «орел и стервятник» — гораздо активнее, чем в сфере прямых жизненных отношений — здесь между ними на протяжении почти всего сюжета не исчезает некая образная дистанция, — взаимодействуют на уровне иносказательного слоя романа. Автор постоянно подчеркивает, что эти не родные, а двоюродные братья внешне похожи друг на друга как две капли воды и все, что свойственно Туташхиа, Зарандиа — фигура не менее значительная, чем его брат, — несет в себе как бы с отрицательным знаком. Зарандиа — тень Туташхиа. И в этом смысле знаменательна его, Зарандиа, смерть. Спровоцировав убийство брата, который погибает от руки собственного сына, не ведающего о том, что Туташхиа его отец, Зарандиа вынужден как тень и сам исчезнуть с лица земли. После высокой, в духе античных трагедий, смерти Туташхиа Зарандиа, страдая в течение трех лет тяжелой формой меланхолии, бесславно сходит в могилу.

Баблуани сознательно лишает себя права на авторское посредничество между героями и исторической реальностью, права на символическое истолкование событий и на символическую развязку, смысл которой не столько в том, чтобы воспринять урок истории, сколько в том, чтобы преподать истории урок. Соответственно Баблуани не стремится возвысить идею над плотью характера, что свойственно Амирэджиби, наследующему традиции романтического искусства и мировидения. Баблуани, стремящийся к исторической объективности, не склонен сводить движение характера к движению идеи, напротив, всякая идея интересует его не сама по себе, не в абстрактном своем качестве, а лишь в преломлении характера, развивающегося в исторических обстоятельствах.

Конфликт Дата Туташхиа — Мушни Зарандиа это прежде всего противостояние нравственных категорий. Конфликт Гио — Пагава — противостояние характеров, погруженных в обстоятельства и крепко связанных интригой

отношений. Интрига же состоит в том, что Гио (Л. Турманидзе), который принадлежал к одной из социал-демократических групп, действовавших на территории Грузии, поверил в добрые намерения жандармского офицера Пагавы, стал бывать в его доме, вел с ним переговоры и в чем-то, очевидно, открылся ему. Пагава же, лукавый и хитрый игрок, упивающийся своей властью над людьми («Я хотел в свое время помочь им, но тогда это было невозможно. И все-таки как он мог мне поверить?!»), предал Гио и его друзей. И вот, бежав после восьмилетнего заключения на каторге (с этого момента и начинается действие фильма), Гио одержим желанием отомстить Пагаве, убить и тех предателей, из-за которых погибли или оказались на каторге десятки, а то и сотни товарищей. Попытка убить Пагаву обернулась, однако, неудачей. Гио только ранил его. Зато Пагава, когда представилась возможность избавиться от почти обезумевшего в жажде мести Гио, не промахнулся. Сам Пагава, правда, пережил Гио ненадолго. Изрешеченный пулями жандарм принимает смерть от брата Гио — Бекара (А. Самхарадзе), впервые поднявшего руку на человека.

Лишенные символического содержания, смерть Гио и смерть Пагавы оказываются в образной системе фильма равными лишь самим себе: ступив на путь смертной вражды, герои обречены на гибель, которая вне надсобытийной авторской оценки происходящего не является ни торжеством для Гио, получившего неожиданную пулю в момент глубокого внутреннего опустошения и усталости от неистовой борьбы со злом, ни расплатой для Пагавы, умирающего непредвиденно, а потому не успев утратить обычное для него самодовольное чувство силы и превосходства над окружающими.

Автор фильма не вершит по праву творца высший суд над своими героями. Немалый нравственный смысл он находит в самой жизнью обусловленном финале. И гибель героев как точка в повествовании выглядит на экране не подготовленным логическим завершением действия (точнее, его идейной конструкции), а неожиданным и резким обрывом действия будто на полуслове, что, как и в жизни, не позволяет, хотя бы и в пределах данного сюжета, закрыть «проклятые» вопросы.

Если бы рассказ об отношениях Гио и Пагавы закончился в тот момент, когда преданный, но не сломленный Гио отправился на каторгу, а Пагава, обнаружив всю свою нравственную низость, одержал бы мнимую победу над подлинным героем, все в художественном решении фильма было бы адекватно роману.

Однако автора картины интересует как раз тот период, когда характер, пройдя точку катарсиса, самоутверждения в идее, наивысшего внутреннего подъема или падения, продолжает свою эволюцию во взаимодействии с исторической реальностью, когда уже не идея ведет характер, а характер ведет идею. Ведь история не прекращается в моменты своего наивысшего подъема, а длится и длится дальше, в чем и проявляет свой главный смысл.

Именно интерес к конкретной истории, ее реальной сложности обусловил в фильме «выбор натуры», о котором уже говорилось. Момент революционного брожения и освобождения духовных сил располагает в художественном отношении к гармоничному и героическому выражению нравственной идеи, что использовано в романе. В фильме же взят следующий за этим моментом по законам исторической диалектики период господства филистерского сознания, который подвергает нравственную идею испытанию и обнаруживает весь глубокий драматизм ее существования и эволюции в условиях исторической повседневности, обыденности, застоя, когда власть одерживает верх над изъявлением внутренней воли человека.

У Амирэджиби Дата Туташхиа был бесспорным лидером в развитии сюжета, Зарандиа же был облечен неблаговидной ролью преследователя абрага, а в символическом плане — неудачника-подражателя, так и не сумевшего достичь величия образца. У Баблуани, наоборот, абраг Гио оказывается преследователем жандармского урядника Пагавы, который, чувствуя собственную неуязвимость, едва ли не куражится над противником, поджидая, когда он сам попадется в лапы тайной полиции.

Словно намеренно подчеркивая изменившееся соотношение сил, Баблуани пригласил на роль Пагавы О. Мегвинетухуцеси, сыгравшего в телевизионной версии романа Амирэджиби Дату Туташхиа.

Естественно, изменение ситуации, смена лидера не связаны с аналогичной переменой в нравственных оценках: добро не становится злом, а зло добром, но в то же время и свой прежний статус — чистоту проявления в образных формах — этим нравственным категориям, как уже говорилось, сохранить не дано.

В романе стремление Даты Туташхиа к справедливости и социальной гармонии приводило его в итоге после ряда сложных периодов духовной эволюции к умиротворяющей душу истине: «За какое бы дело ты ни брался, если не пойдешь к нему с любовью в душе, тебе его не одолеть... и не должен в дурном человеке видеть врага... Ни врагом, ни другом дурного человека не считай. Ты должен видеть порчу, идущую от него, зло, им творимое, и все. Вот эту порчу и это зло ты и должен преследовать, чтобы превратить их в добро. Люди же увидят, что хорошее победило дурное, и станут подражать тебе, сами сделаются лучше, чем были, больше их станет, и тогда дурным делам и мыслям все труднее будет находить себе поле».

Очевидно, эта истина и автору фильма ведома, и присутствие ее в картине ощутимо, как присутствие некоего незримого нравственного счета к происходящему. Однако увенчать этой истиной драматический путь героя и найти в ней разрешение внутренних противоречий, героем переживаемых, Баблуани не может. И понятно. У Амирэджиби стремление героя к справедливости являлось доминантой образа, который развивался как бы по касательной к реальности, ее движению. Прежде всего автора интересовало то, как проникает его герой в смысл социально-философски понимаемой категории добра.

Можно даже сказать, что стремление к справедливости и есть характер Даты Туташхиа. Ведь подвиги знаменитого абрага никак социально-психологически не обусловлены и освящены лишь романтически самоценной устремленностью к справедливости. Романтическими по своей природе представляются и те жизненные обстоятельства, которые побудили Туташхиа уйти в абраги. Вступившись за честь сестры, Туташхиа убивает на дуэли своего бывшего друга и потому вынужден скрываться. Никаких иных причин быть вне закона у мелкопоместного дворянина-азнавура Туташхиа, по сути, нет.

Герой фильма Гио одержим жаждой справедливости, пожалуй, в не меньшей степени, чем Дата, но Баблуани, для которого истина нравственная не требует прояснения и есть величина, данная изначально, а искомой является истина историческая, рассматривает своего героя и его жажду справедливости не абстрактно, не по касательной к реальности, а в непосредственной увязке с конкретными жизненными обстоятельствами.

Чувство нравственного протеста в столкновении со злом в образе Гио имеет социальную окраску: «Помнишь, как в детстве избивал меня до полусмерти? Лебезил перед всеми, зато дома был смелым... — кричит Гио отцу. — Раба хотел из меня сделать! Но не вышло!»

Движущей силой характера становится не романтический посыл, а неутолимая социальная боль: раба хотел сделать — не вышло. И путь героя в фильме в отличие от романа означен уже не вехами духовного поиска и возвышения от чисто бытового понимания справедливости (нахала надо одернуть) к осознанию высших постулатов моральной философии, а вехами поиска исторического, вехами неистовой борьбы за установление попранной справедливости — здесь, сейчас.

Поначалу она приводит Гио в ряды социал-демократов. Активно участвуя в революции 1905 года, герой в открытой борьбе за справедливость находит лучшее применение своим силам, достигает вершин исторического самоосуществления. В сценарии даже были сцены, в которых Гио показан на демонстрации и среди осужденных за участие в революционных событиях. В фильм, где исторический взгляд автора проявлен более остро, эти сцены не вошли, и действие начинается с того момента, когда Гио, бежавший с каторги, расходится со своими товарищами по партии, ибо справедливость, ко-

«Брат». Пагава — О. Мегвинетухуцеси

торая восторжествует когда-то, его не устраивает, ибо словесная борьба за справедливость не по нему: «Только и слышно: «Братство! Братство!» А предатели тем временем живут припеваючи! Жиреют! Где же наше братство?.. Из-за них я потерял все! Мои лучшие друзья лежат в могилах!»

Неутолимая боль и жажда восстановления безжалостно попранной справедливости заставляют Гио мстить: «...это приговор тех, кого предали и расстреляли! Да! Это их приговор!» В сценарии Гио давал даже еще более жесткую мотивировку своему выбору: «Я сам — приговор!» И это вполне точное определение сущности характера на последнем, самом страшном этапе его развития, который и становится предметом исследования в картине.

Выстраданная ненависть к несправедливости, к злу, постепенно превратившаяся в приговор злу, оказывается непосильной ношей для человека, истинно жаждущего справедливости, ибо «приговор» уже не разбирает, где правда, а где неправда, где добро, а где зло: на глазах у маленькой девочки Гио безжалостно пристреливает ее отца-предателя.

Верша расправу, Гио уже не принадлежит самому себе, он становится пленником некогда осознанно избранной им судьбы, и единственное его собственное желание — оправдаться: «...я не убийца, нет! Разве я тронул хоть одного порядочного человека?! Не моя вина, что в этой жизни я не видел ничего, кроме горя!» Душевное же состояние Гио однозначно выражено им самим в разговоре с отцом: «Плохо мне!»

Очевидно, Гио был бы рад немедля уехать в Турцию, что представляется избавлением в его ситуации, но жизненная реальность, в единоборство с которой он вступил однажды, уже не оставляет ему свободы выбора и словно принуждает пройти весь путь до конца, до предела, когда идея справедливости, вооружавшая Гио в борьбе за переустройство действительности, окончательно отступает перед натиском самодовлеющей правды жизненных обстоятельств.

Вступившись за работников деревенского богача Меунаргия, обманутых хозяином, Гио с болью вынужден признать, что по крайней мере половина этих работников с гораздо большим удовольствием получила бы в жандарме-

рии тысячу рублей за голову Гио, их заступника, чем те триста рублей, которые они заработали честным трудом.

Таким образом, сам классический сюжет из жизни благородного абрага — экспроприация богача в пользу неимущих — утрачивает в столкновении с конкретной реальностью свой романтический ореол и оказывается драматической коллизией, в которой абраг, лишенный победительной стати, свершает предписанный ему традицией акт восстановления справедливости, не ощущая в нем какого бы то ни было внутреннего смысла, словно по инерции, ибо уже отчаивается что-либо изменить в окружающем его мире. Он бесконечно одинок, всем враг. И это финал: в доме Меунаргия Гио погибает от руки Пагавы, а деньги, добытые Гио, странным образом вообще исчезают.

Нелепая смерть Гио не похожа на исполненную высокого смысла смерть Туташхиа. Тело Даты исчезает бесследно, что заставляет людей строить множество самых невероятных догадок о судьбе знаменитого абрага. Труп Гио, брошенный на солнцепеке на площади перед жандармерией, не вызывает даже сочувствия собравшихся — одни лишь проклятия.

И точно так же, как добро, утрачивает в фильме чистоту образного проявления зло. И не то чтобы нравственная категория была вовсе затемнена плотью характера — она просматривается, но просматривается в драматическом взаимодействии с этим характером, реальностью его жизни в обстоятельствах.

Мушни Зарандиа занимает свое место злодея по праву, что вполне соответствует романтической авторской концепции: полноценному добру должно противостоять полноценное зло. Зло, сознающее себя таковым, идеологически выдержанное и расценивающее все свои злодеяния — подкупы, провокации, обманы, предательства, наконец, убийства — как своего рода миссию, как единственный смысл и единственное оправдание своего существования. Именно таков «стервятник» — преуспевающий жандарм Мушни Зарандиа, чье образное определение в иносказательном ряду поддержано целой философией консерватизма, выстроенной героем: «Когда новое насилие борется со старым насилием, каждый честный человек должен принять сторону старого насилия, поскольку нет никакой надобности становиться сторонником того, что, по существу, не улучшит человека, но принесет новые несчастья, убийства и чудовищное зло, тогда как всего этого и при старом насилии было вдоволь». И действительно, Зарандиа честен, насколько вообще может быть честен человек, избравший своим призванием насилие и зло. Он — романтический злодей, злодей «объявленный». И когда Туташхиа придет в отчий дом на встречу с братом, оставив при себе на всякий случай маузер с одной пулей, Зарандиа будет вполне законно, по крайней мере с точки зрения иносказательного ряда, обижен на Дату — ведь, как ни странно, у зла в чистом виде есть свои принципы, или, на языке морали, свой «кодекс чести».

У Пагавы такого «кодекса чести» нет и быть не может, ибо зло, им творимое, — не романтическое, а обыденное, явленное не в характере, подвластном лишь идее, а в характере, прежде всего подвластном обстоятельствам.

Условно говоря, окажись Пагава на месте Зарандиа, он, конечно же, не стал бы обижаться на Туташхиа за его предосторожность, а был бы лишь удивлен, что Туташхиа вообще пришел на встречу с ним, и не преминул бы схватить абрага. Ведь точно так же удивился он наивности Гио, поверившего в искренность дружбы жандарма. В отличие от Зарандиа, Пагаву не увлекает игра по правилам, он никому ничего не хочет доказать, и победа над добром в честном поединке не входит в круг его жизненных интересов. Наверное, именно потому, что эти интересы сугубо жизненные. Пагава предпочитает как раз игру не по правилам и вовсе не озабочен своей репутацией. Напротив, ему даже странным образом льстит репутация отъявленного подлеца, неуязвимого, однако, в своей подлости, и он абсолютно не претендует на звание честного человека, как Мушни Зарандиа.

Пагава не болеет за честь своего «дела», ибо он не злодей по высшему призванию, а злодей по социальной принадлежности. Для данного вполне конкретного человеческого типа зло есть лишь удобная форма проявления и самоутвер-

ждения в исторических обстоятельствах. Пагава — злодей исторический, лишенный «героического» начала, злодей-самозванец.

Чтобы подчеркнуть мотив самозванства, Баблуани вводит в фильм деталь, на стадии сценария не предусмотренную. У Пагавы не растет борода, и черная, устрашающим клином торчащая борода, которую он носит — ненастоящая, приклеенная, бутофорская. Как всякий самозванец, Пагава нуждается в камуфляже, в прикрытии. Ведь даже собственной злодейской силы в нем нет, и для того, чтобы утвердиться в жизни, ему необходимо заступничество извне, покровительство реального исторического авторитета. И возможность обрести такое покровительство он видит в сфере государственной власти, незыблемой и всемогущей, на его взгляд. При этом никакой изначальной предрасположенности к «старому насилию», как у Зарандиа, у Пагавы нет. И его выбор, «приехавшего из деревни оборванным и босым», связан вовсе не с органической неприязнью к делу революционеров, в которых он признает и благородство, и добрые намерения: «чтобы у всех все было», а с одной лишь уверенностью, что самодержавие свергнуть нельзя. Пагаве не хватило дальновидности...

Ведь в конце-то концов ему просто важно быть под прикрытием сильнейшего. А кто станет в данный исторический момент сильнейшим, не столь уж важно для Пагавы. Его социально-философские воззрения не простираются далее непреходящих житейских понятий, вроде: «Неуместная доброта всегда приносит людям зло!» К тому же «идеология» этого «противника неуместного благородства», как он сам себя называет, основывается исключительно на своекорыстных интересах: «Станешь государственным человеком, и тогда эта власть, этот порядок будут на твоей стороне», — поучает он Бекара. А социальная корысть, как правило, неразборчива.

Давая абсолютно точный анализ событий на уровне исторической типологии, Баблуани не углубляется в разработку психологического рисунка отдельных типов. Словно не желая мельчить, нарушать цельность «эпического» пространства, режиссер предоставляет зрителю возможность самостоятельно логически продолжить линию характера за непосредственные границы фильма. Не исчерпывая иногда всей глубины характера, фильм вместе с тем предельно последователен в фиксации внешних проявлений героя. Так в Пагаве осознание самозванства и страх разоблачения как бы сублимируются в том, что Пагава пользуется бесправно полученной им властью с необычайной жадностью, истовостью, не только принимая любую подсказку обстоятельств для построения своих коварных интриг, но и самостоятельно создавая эти обстоятельства.

Если в поступках Мушни Зарандиа всегда ощущается некая устремленность, «сверхзадача» осознанного утверждения зла, то в действиях Пагавы такой сверхзадачи нет. Его самоосуществление состоялось уже в момент выхода в самозванцы, и вся его дальнейшая деятельность не имеет никакой иной цели, кроме удовлетворения собственных низменных инстинктов под прикрытием власти.

Пагава в разговоре с Бекаром дает отповедь революционерам: «...да, жизнь, действительно тяжелая... Но что они сделали, чтобы она стала лучше? Только взбудоражили народ Вселили в него несбыточные надежды!.. Взбаламутить голодный народ нетрудно, а именно это они и делают. Так не разумней ли уничтожить их?» Но и это подобие политической программы выглядит в контексте образа лишь очередным демагогическим пассажем провинциального растлителя душ, очередным реверансом в сторону пригревшей Пагаву силы, а никак не осознанным кредо героя.

Азарт злодея-игрока передает исполняющий роль Пагавы один из лучших современных грузинских актеров О. Мегвинетухуцеси. Передает с блеском и тем актерским умением выстроить роль, которое позволяет ему обнаруживать все новые и новые повороты в, казалось бы, уже изначально определившейся теме.

Пагава — игрок, но, как всякий самозванец, он заигрывается, переоценивает свои собственные силы, воображая себя повелителем обстоятельств и людских судеб, которые можно тасовать, как колоду карт. Ему изменяют трезвый расчет и инстинкт самосохранения — единст-

венное истинное прикрытие для самозванца. И судьба, прощавшая Пагаве вероломство и обман по отношению к Гио, сожительство с бывшей женой Гио, не простила попытку растлить Бекара, попытку сделать этого наивного и никому не причинившего зла едва ли не подростка жандармским провокатором в среде революционеров. Пагава не смог найти опору в ничем не замутненной душе Бекара. И потому именно Бекар становится орудием жизненного правосудия над Пагавой.

Медленно, как будто с ужасом осознавая что-то, Бекар произносит: «Теперь я знаю! Да, знаю... Я все.. все понял. Это из-за вас». Бекар стреляет в Пагаву. Стреляет жандарму в лицо, словно стараясь изрешетить пулями саму маску самозванца.

Кто же такой Бекар и какова его роль в системе авторского замысла? Ведь именно он, а не Гио и не Пагава является главным героем фильма, названного «Брат».

●

В самом начале романа Амирэджиби есть такие строки: «...во все времена общество предоставляло поприще орлу, стервятнику и птахе безгрешной, и жизненный путь каждого был пролагаем согласно его нравственным склонностям». Однако Амирэджиби, руководствуясь своими романтическими пристрастиями, сосредоточил внимание на судьбе орла и судьбе стервятника, как его антипода, судьба же птахи безгрешной осталась вне авторского поля зрения. Почему? Трудно сказать. Можно лишь предположить, что, отдавая дань истине, писатель не мог вообще не упомянуть об этой третьей типологической возможности жизненного существования. Но специально вводить в сюжет и разворачивать в романе историю «невинности» Амирэджиби не стал, ибо его занимало утверждение нравственной истины, добытой в непримиримой борьбе идей, что столь свойственно романтическому восприятию исторического процесса, а в борьбе «невинность» — лицо постороннее.

Для Баблуани, стремящегося к объективности и конкретному историзму, именно судьба «невинности», разворачивающаяся в реальных жизненных обстоятельствах, выступает на первый план, так как только «невинность» в своих взаимоотношениях с историей способна прояснить нравственную сущность творящихся на исторической арене событий. Птаха безгрешная, «невинность», Бекар суть нравственное испытание истории, столь необходимое Баблуани в его исследовании.

При этом Баблуани с самого начала уходит от каких-либо попыток романтизировать своего главного героя, противопоставить его реальности и превратить в мессию, дарующего миру свет истины. По отношению к Бекару Баблуани сохраняет общую для фильма меру авторской объективности.

Для Амирэджиби Дата Туташхиа был в значительной степени протагонистом, нравственно-философскому поиску которого писатель внутренне сочувствовал, для Баблуани же фигуры протагониста вообще не существует, ибо он не стремится утвердить определенные, пусть и вместе с героем постигнутые истины — он лишь исследует конкретные жизненные формы. И он не волен, используя главного героя в качестве проводника нравственной идеи, вторгаться в саморазвитие исторической реальности.

...Здесь сравнение фильма и романа, объективного историзма и историзма романтического можно вывести уже в более широкий культурный контекст.

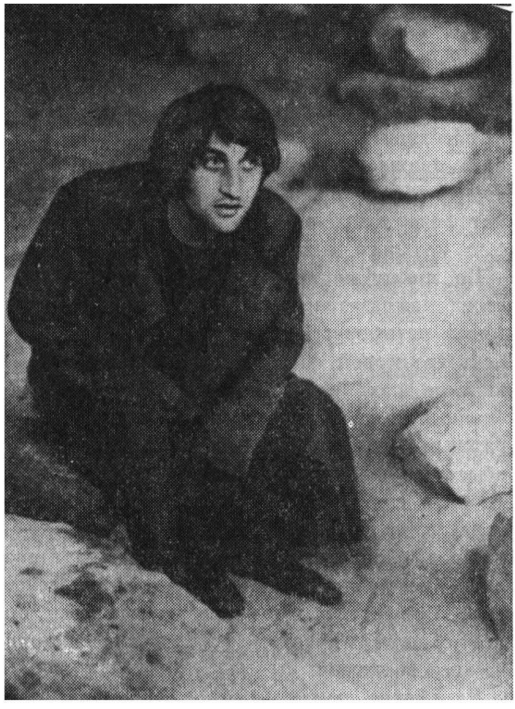
Очевидно, то движение художественной мысли, которое обнаруживается в сравнении фильма «Брат» с романом «Дата Туташхиа», отражает более общие тенденции, характерные для грузинской культуры в целом, да и не только грузинской, если учесть, что национальное искусство национально лишь по форме.

Где-то в середине 70-х обозначились кризисные явления внутри направления, которое не только в грузинском кино, но и в грузинской литературе можно было бы назвать неоромантическим. Появился и ряд критических статей, авторы которых подчас пытались отнести художественные издержки позднейших опытов к направлению в целом. Как правило, говорилось о необходимости более пристально изучать судьбу героя в его сложных

социально-исторических связях с реальностью. В частности, Ю. Богомолов в статье «Грузинское кино: отношение к действительности» («ИК», 1978, № 11) писал: «...впечатление такое, что не герой служит средством и поводом для развертывания действительности, а как раз наоборот: житейские ситуации, исторические коллизии дали повод и основания раскрыть, развернуть, продемонстрировать лучшие качества главного героя... все замыкается на герое, представляющем авторскую концепцию бытия. Окно в мир, так широко распахнутое в «Отце солдата» и в «Тепле твоих рук», оказывается прежде всего зеркалом, отражающим лицо героя».

Но очевидно, что в самом принципе, согласно которому герой подчиняет себе реальность и преображает ее по образу и подобию своему, ничего предосудительного нет, как нет и не может быть ничего предосудительного в романтической эстетике как таковой. Другое дело — время неоромантизма, как мы его условно обозначили, должно было смениться иным временем, требующим иного, более жесткого и аналитичного подхода к реальности и соответственно иных эстетических принципов.

«Брат». Бекар — А. Самхарадзе



В фильме «Брат», например, обнаруживается, как уже говорилось, несколько иной подход к образу главного героя. А ведь через героя прежде всего и выражается авторский взгляд на мир, авторская художественная мысль.

У Баблуани не обстоятельства преображаются включением героя в действие, а он, герой, оказывается во власти этих обстоятельств. Излюбленная грузинским кино «природность» (так определял Богомолов нравственное начало в народном характере), естественность и самодостаточность в Бекаре лишены всепобеждающей силы и не стремятся стать новейшим проявлением героического титанизма. Напротив, исходя из реального положения вещей, Баблуани вынужден рассматривать Бекара как человека во многом беспомощного, не способного действовать в жизни наравне с остальными и даже ущербного. Не случайно несколько раз в течение фильма герои отзываются о Бекаре весьма нелестно: «Урод чертов, откуда вы только такие беретесь; недоумок, ублюдок». Не случайно и то, что как эксцентрический парафраз образа Бекара на экране рядом с ним постоянно появляется деревенский дурачок-юродивый, кривляющийся и вьющийся вокруг героя. Даже Гио относится к брату с каким-то внутренним сочувствием и решается взять его из деревни лишь потому, что остался в полном одиночестве — ему не на кого больше опереться. Даже отец как бы жалеет младшего сына, даже Пагава словно щадит Бекара. «Природность» и естественность существования рождают в Бекаре подлинную невинность и абсолютную душевную чистоту в союзе с известной неразвитостью, заторможенностью сознания, которые не припишешь одной лишь юности и незре-

лости героя. Нравственность Бекара стихийна — это не осознанная воля, а душевный инстинкт, естественная подсознательная реакция в столкновении с миром людских страстей.

Мир изначально противостоит Бекару. Противостоит его медленному существованию, вписанному не в социальный, а словно в один только природный контекст; существованию, которое лишь на мгновение будет явлено на экране в эпизоде, где Гио приезжает забрать Бекара. Этот эпизод останется в памяти скорее как намек на что-то, как проблеск чего-то, нежели как развернутая образная картина. И сделано это, как видно, намеренно. Бекар фактически лишен в фильме своей образной среды, вырван из нее и вынужден пребывать в среде чужеродной, в своеобразной эстетической изоляции, что позволяет рассмотреть драматический смысл судьбы героя на уровне поэтики картины.

Бекар вообще как бы чужд образной системе, определяющей кинематографическое повествование, его атмосферу, его ритм.

Уже первая сцена, в которой Гио разрывает отношения со своими бывшими товарищами по партии, обнаруживает особую, до предела взвинченную и как бы даже вырвавшуюся из-под авторского контроля скорость драматического развития. Эта скорость удивляет, поражает и даже подавляет еще не успевшее адаптироваться к специфическим условиям восприятия сознание.

Трое — Гио, мужчина в кабалахи и мужчина в кепке — скачут на разгоряченных конях по ущелью. Именно в этой бешеной скачке происходит выяснение отношений между героями, которое идет по нарастающей, — все более и более распаляясь, герои в конце концов хватаются за пистолеты. Такое нарастание, в свою очередь, ускоряет развитие действия. Усиливает его динамическую концентрацию и звукозрительный монтаж: звук и изображение постоянно не совпадают, словно не поспевая друг за другом. То изображение не успевает за перемещением источника звука — говорящим в данный момент героем, то звук не поспевает за движением камеры, и говорящий оказывается за пределами кадра. Динамичен и монтаж внутрикадровый, строящийся на непрекращающемся взаимовытеснении планов — крупного, среднего, общего, резких трансфокаторных перебросках от одного к другому. Вместе с тем даже на общем плане действенное пространство сцены не вмещается в рамку кадра, рамка режет это пространство «по живому», лишая кадр, почти как в документальном кино, внутренней композиционной сбалансированности и сообщая ему тем самым повышенную динамическую устремленность.

Естественно, что взятый в начале бешеный темп трудно было бы выдержать на протяжении всего фильма. Трудно хотя бы потому, что сумма приемов, кинематографическая технология уже в первой сцене грозит обернуться самодовлеющей. Но в первой сцене это оправдано желанием постановщика сразу увлечь зрителя, погрузить его в атмосферу действия, заявить общую тональность повествования. Всепоглощающее бурное движение, едва ли не уносящее смысл диалогов, само по себе оказывается исполнено смысла и воспринимается как метафора стремительного движения времени, втягивающего и закручивающего в своем водовороте людей, как метафора движения истории, в закономерностях которого и хочет разобраться Баблуани.

Но яркая метафора-пролог лишилась бы своей выразительности, превратившись в фильм-метафору. И потому динамический концентрат первой сцены обнаруживает себя в картине как бы в разбавленном виде: набранный темп не утрачивается (этот полнометражный фильм субъективно смотрится гораздо «быстрее» обычного), но он уже перестает быть самоценным. Приемы, ударные в начале, в дальнейшем вводятся незаметно и рассредоточиваются в ткани повествования, лишь исподволь сообщая ускорение действию. На первом же плане оказываются более сложные образные воплощения исторического движения.

На уровне сюжетной конструкции историю,

внутренне присущий ей драматизм определяет самодовлеющее действие. По сути, все, что не относится к конкретным поступкам героев, начиная от предыстории событий и кончая сюжетными подступами к той или иной сцене, драматургически усечено или же переведено в контекст и может быть подчас не без труда восстановлено лишь по каким-то обрывкам фраз, репликам героев. Нередко, чтобы понять возникающие в фильме связи между действующими лицами, необходимо сопоставить ряд фактов, иногда лишь вскользь упомянутых, а бывает и так, что фильм вообще не предлагает авторского объяснения той или иной коллизии. Так, мы можем лишь предполагать, почему Пагава назначает интимные свидания бывшей жене Гио в доме Меунаргия.

На экране лишь «поток действия», восприятие которого поначалу кажется затрудненным, ибо не покидает ощущение, что чего-то недопонимаешь, нечто важное упускаешь, но по мере развития сюжета все явственнее осознаешь эстетический смысл событийного натиска. И резкие фабульные рывки от одной сцены к другой, отсутствие плавных переходов между эпизодами, отсутствие психологического воздуха внутри них и некая безудержность происходящего на экране действия рождают понимание неотвратимости и неизбежности случившегося с каждым из героев, решившихся ступить на исторические подмостки. Выбрав свой путь в истории, все они должны уже только действовать, поступать, играть свою роль, не останавливаясь до конца.

Исторический выбор, накладывающий отпечаток на всю дальнейшую судьбу героя, заставляющий избыть эту судьбу до конца, находит своеобразное воплощение и на уровне изобразительного решения. Пространство кадра постоянно замкнуто на человека — это главное действующее лицо истории. И человек предстает то предельно увеличенным на крупном и сверхкрупном плане, то в заполняющей весь кадр группе людей — на среднем и общем планах. Человек постоянно перекрывает кадр. Ему здесь некуда уйти от самого себя и от окружающих, с судьбами которых накрепко связана его судьба.

Образ истории возникает и в тревожной звуковой партитуре фильма как сплавленный воедино гул неразборчивых людских голосов.

Одним словом, именно истории и только истории Баблуани предоставляет право творить поэтику фильма. Что же касается образа Бекара, то он вводится в фильм и долго существует в нем как самостоятельная в художественном отношении величина — чужеродная и даже противостоящая поэтике фильма.

В начале картины еще ощущается единоборство двух художественных миров: одного — пластичного, легкого, свободного, естественного, другого — резкого, изломанного, стремительного и плотного до перенасыщения. Но по мере развития сюжета единоборство становится все менее ощутимым и «один» мир поглощается «другим».

В сущности, история Бекара и есть история такого поглощения. Если Гио и Пагава даны в статике, ибо уже безраздельно принадлежат истории и их судьбы предопределены закономерностями исторического развития, то Бекар — герой эволюционирующий. Волей обстоятельств вовлеченный в бурное движение времени, он вынужден меняться, приспосабливаться к новым для него условиям существования. «Невинность» оказывается нежизнеспособной в контексте истории.

Первые же соприкосновения «невинности» с конкретной реальностью оборачиваются трагическим душевным сломом и разрушением естественного и гармоничного внутреннего строя. Бекар, став невольным соучастником кровавых расправ, чинимых Гио, словно утрачивает почву под ногами: «Мне както не по себе. Не понимаю, что со мной происходит». При этом он не может объяснить себе природу своего мучительного беспокойства, как делает это, скажем, отец Гио и Бекара: «Людей убивать нельзя». Бекар мучится инстинктивно, ощущая некую неправильность той реальности, в которой он оказался. «Знаешь, Гио... — говорит он. — Я ту девочку все время вспоминаю... Как она бежала за отцом и как ты его...»

Однако поначалу Бекар лишь невольный соучастник событий и все его поступки целико́м и полностью определяются волей Гио. Сам же он не вписывается в границы образа, заданного историческим сюжетом, то и дело неловко выламывается из узкого коридора предписанной ему роли. Например, в сцене покушения на Пагаву Бекар начинает успокаивать сестру урядника, призывающую кары небесные на голову Гио, уверяет женщину в том, что ее брат жив и ему удалось убежать.

Первые соприкосновения Бекара с исторической реальностью обнаруживают лишь саму необходимость решительной перестройки героя и являются своего рода предупреждением для него. Но Бекар, привыкший к естественному существованию и не умеющий рассчитывать свои поступки, не способен воспользоваться этим предупреждением, не способен услышать эти выстрелы в воздух. И тогда наступает второй этап постижения Бекаром реальности, которая как бы выводит героя из-под опеки старшего брата и заставляет вступить в прямые отношения с жизнью, провоцируя собственную реакцию Бекара на обстоятельства, его собственный поступок.

Ворвавшись вместе с Гио к Меунаргия, Бекар по приказу брата идет осматривать дом. В одной из комнат он оказывается свидетелем любовного свидания Пагавы и Нателлы — бывшей жены Гио. Сказать об этом Гио немыслимо для Бекара, ибо в следующее мгновение последует убийство, а может быть, и не одно: не исключено, что Гио решит рассчитаться и с Нателлой. Нравственный инстинкт предписывает Бекару молчать. «Я думал, успеем уйти!» — скажет он потом на допросе Пагаве. Но уйти братьям не удается: Пагава смертельно ранит Гио.

Умирает Гио, умирает и отец, не вынесший смерти старшего сына. Бекар остается один. Один на один с реальностью, с историей, тяжелое дыхание которой герой уже ощущает. Между ним и историей больше нет посредников. Идти дальше своим путем он не может, так как этот путь привел его в нравственный тупик, и ему, по сути, нечего возразить на плохо скрываемые издевательства Пагавы: «Ты мой соучастник! Мы вместе убили его! Ты предал! А я просто выстрелил! Так или нет?.. Ты не хотел, чтобы Гио и дальше продолжал убивать. Правильно? Я не ошибся? А видишь, что из этого вышло? Я не в обиде, но ты... Куда денешься теперь от своей совести?»

Вместе с тем Бекар уже не может и уйти от истории, в водоворот которой он оказался необратимо втянутым. Единственный выход для Бекара — это окончательная адаптация в исторической реальности, приятие ее закона и свершение исторического выбора, который есть непременное условие посвящения в историю.

Исторический выбор и есть третий, конечный этап эволюции образа. Именно на этом этапе существование по законам нравственного инстинкта, проявившегося последний раз в самом характере выбора, сменяется для Бекара существованием по законам исторической судьбы.

Выбирает же Бекар между двумя историческими силами: одну из них представляет Пагава, другую — врач-социалист. Пойти за Пагавой и стать жандармским провокатором Бекар органически не способен. Всем своим существом он чувствует, что жандармерия, как сказал один из его конвоиров, «самое грязное место на земле» и что Пагава, наставляющий Бекара, — воплощение этой грязи. Социалистам же в силу своего нравственного инстинкта Бекар сочувствует, ибо видит, что ими движет одно лишь бескорыстное желание помочь людям, облегчить их страдания, восстановить справедливость.

«На их стороне нет правды! Несправедливо, когда один человек утопает в роскоши, а сто других гнут на него спину», — говорит Бекару врач-социалист, и за эту правду погибает на глазах у Бекара от пули подосланного Пагавой убийцы.

В данной ситуации Бекар, принужденный обстоятельствами к выбору, может выбрать и выбирает только сторону социалистов, в чем опять же проявляется объективность авторского взгляда на историю, а не попытка

привнести в историю позднейшие политические представления, как может показаться. Да, выбор сделан, но особенно важно то, что сделан он ценой окончательного отречения от невинности. И не случайно историческим крещением Бекара становится осознанно и по собственной воле совершенное убийство, на которое этот герой, казалось бы, не был в принципе способен. Дважды отпуская Бекара после допросов, Пагава спрашивает: «Что у него было?» «Наган», — дважды отвечает жандарм-конвоир, и повтор как бы подчеркивает абсурдность соединения: Бекар и наган. Но именно наган оказывается в руках у Бекара в последней сцене.

Сцена в духане, куда приходит Бекар после гибели брата и смерти отца, после допроса у Пагавы и предложения быть провокатором, становится высшей концентрацией исторического действия. Здесь, в духане, сходятся все сюжетные линии фильма — здесь и маленькая девочка, на глазах которой Гио убил ее отца, здесь и социалисты, среди которых уже появлявшийся вначале мужчина в кабалахи, здесь и Пагава, примчавшийся со своими подручными, чтобы схватить социалистов, здесь и Нателла, здесь и дурачок-юродивый. Реальность обретает особую плотность, насыщенность, достигает высшей степени сгущения, и словно уже не Бекар, а сама реальность, поглотившая Бекара, стреляет.

...Жандармы хватают Бекара и сажают вместе с социалистами в тюремную карету. «У меня никого больше не осталось, я хотел быть с вами!» — скажет Бекар социалистам, и эти его последние в фильме слова, казалось бы, акцентируют вступление Бекара в революцию. Но очевидно, что финал надо понимать шире: вступление в историю, в борьбу, в непримиримую схватку. Ведь вместе с социалистами и Бекаром в карете оказывается труп Пагавы, который неудобно было бы везти привязанным к лошади как труп разбойника.

Карета едет на среднем плане, а затем на общем. Она удаляется. Карета истории. И символика, отвергнутая в стремлении к строго объективному и беспристрастному анализу, словно сама собой прорастает из факта. Но символика эта уже не притчевая и не романтическая, а сугубо реалистическая.

●

Эстетика меняется незаметно. Обнаружить в этих переменах движение времени удается, как правило, лишь постепенно в сравнительном анализе многих и многих произведений. И обнаружить уже как итог периода, как уже случившееся. Но порой на острие неожиданно возникшей художественной параллели время открывается в своей перспективе.

Сравнивая фильм Баблуани с романом Амирэджиби, ощущаешь именно перспективу времени. Стремление познать реальность, историю, опираясь на изначально принятые истины и постулаты, делает неизбежным последующее движение. Доверие к самой реальности, историческому опыту оказывается не менее плодотворным для выяснения скрытых жизненных закономерностей.

Елена Стишова

Время по вертикали

Повествование поведет герой — поначалу он появится в кадре испуганным крестьянским мальчиком в домотканной рубахе среди односельчан, занятых делом страшным, но неизбежным — охотой на бешеного коня. Потом камера запечатлеет его анфас в разных крупностях посреди клочковатой равнины, распахнутой до самого горизонта. Просто-

---

«ЧУЖАЯ ВОТЧИНА»
Сценарий А. Лапшина (по мотивам одноименного романа В. Адамчика). Постановка В. Рыбарева. Оператор Ф. Кучар. Художники Е. Игнатьев, А. Верещагин. Композитор П. Альхимович. Звукооператор С. Чупров. «Беларусьфильм», 1983.

душное лицо, неловкая поза, глаза смотрят прямо в аппарат — так бесхитростно снимали когда-то, да и сейчас, поди, снимают деревенские умельцы-фотографы.

Время от времени за кадром будет звучать его голос, голос рассказчика и очевидца. Зовут его Дмитрий Корсак, Митя.

Легко может создаться иллюзия, что герой — двойник автора. Оно и понятно: автор и герой совпадают этически, их ценностные установки едины. Но это разные, автономные образы, разные во времени точки зрения на события. Рассказывает не только их очевидец и участник — рассказывает и автор, чье присутствие в фильме обнаружить сложнее. Для этого надо понять формулу художественного времени «Чужой вотчины» — и два уровня киноповествования предстанут наглядно.

Западная Белоруссия, 1938 год. Экранный титр указывает место и время героя, с которым мы расстанемся в 39-м, после гитлеровского вторжения в Чехословакию, накануне присоединения Западной Белоруссии к Белоруссии Советской.

Время автора — современность, восьмидесятые. Отмечено оно не только датой производства фильма в финальном титре, но всей поэтикой вещи, все еще непривычной, хотя «Чужую вотчину» уже можно считать картиной, развивающей определенную традицию в нашем кино, получившую не претендующее на точность, но прижившееся определение — «новая эпичность».

Что стоит за этим термином по существу?

Прежде всего новый характер отношений эпического рассказчика с материалом рассказа, а точнее — с исторической действительностью. Эти отношения стали более активными, более напряженными, я бы сказала, более личными.

В учебниках подчеркивается объективный характер эпического рассказчика, «личность которого по большей части скрыта» (см. «Словарь литературоведческих терминов». М., 1974, с. 475). Современный художник, обратившийся к прошлому, уже не удовлетворяется исторически правдивым показом событий, широтой их охвата. И личность свою скрывать не хочет — с высоты своего исторического опыта он эстетически вмешивается в события. Такое вмешательство и есть познавательная активность художника, стремление этически определиться по отношению к заветным датам исторического календаря.

Как реагирует структура фильма на такое поведение автора? Его отношения с исторической действительностью становятся главной сюжетной пружиной повествования. Этой пружиной стягиваются события и персонажи фабульного ряда. Их место в потоке времени обретает масштаб, напрямую сопряженный с сегодняшним днем, сегодняшним опытом. Ибо автор оказывается носителем исторического сознания.

Уговоримся: «субъективная эпопея» не отменяет традиционную эпопею и не противостоит ей. Так проявляет себя новое видение, новый тип художественного мышления. И не только по отношению к историческому материалу. Теоретики говорят как о плодотворной тенденции об эпизации современного киноискусства [1]. Подробный разговор о родословной такого мышления — за рамками журнальной статьи. Бесспорно одно: это общекультурный процесс. Меняются не только художники, но и читатели-зрители. Хочу, однако, напомнить, что «новая эпичность» не с неба свалилась в конце 70-х — начале 80-х годов. Яркий пример — «Дневные звезды» И. Таланкина, фильм 1967 года. Помните: «И я тобою становлюсь, эпоха...»? Эту строку поэта мы осмысляли как поэтическую формулу фильма, без всяких разногласий отнесенного к поэтическому кино. Но то была и формула отношений с Историей.

Еще пример — «В огне брода нет» Г. Панфилова. Тоже 1967-й. Фильм на материале гражданской войны. Зачислен все по тому же ведомству — поэтическое кино.

Бросается в глаза, что все фильмы под знаком «новой эпичности» стоят близко к лирике, их смысл как бы ищет поэтической

[1] См.: Левин Е. Время и жанр. — «Искусство кино», 1981, № 2.

формулы, чтобы отлиться в ней. Столь явное нарушение «чистоты» жанра путает терминологическую карту. Зато выявляет первопричину такого кино — личностное начало во взгляде на историческую действительность.

Вот и «Чужая вотчина» не обошлась без лирики. Тут и главный герой — поэт. И все-таки природа ее воздействия скорее интеллектуальная, чем эмоциональная. Странно вроде бы — большую часть фильма занимает рассказ о любви, о роковых страстях. Но вовсе не там, не на любовной истории ставит автор пронзительный лирический акцент, вовсе не там его интерес...

Помните, в финале — Митя уезжает в неизвестное будущее, а на пустом перроне, таком пустом, как бывает только во сне, остается его прошлое — тот самый мальчишечка из пролога, сохранивший в своей памяти мучительный взгляд агонизирующего коня и мелко-мелко дрожащую от рыданий спину отца, ставшего отныне безлошадным.

Простой монтажный стык планов — настоящее и прошлое, сиюминутное и вечное, достоверно-бытовое и мифологическое. Вот код образности «Чужой вотчины», создающей особую стереоскопию, особый художественный мир, внутри которого время течет по своим законам. Перегородки между прошлым, настоящим и будущим сняты, время обладает сверхпроницаемостью, сверхпроводимостью. Поезд увозит Митю не куда-нибудь, а в будущее, в нашу сторону, но мы не узнаем, прибыл ли тот поезд на место назначения, зато знаем доподлинно, что маршрут его был крут и опасен: маршрут проходил через войну.

Это знание о герое, избыточное знание, как сказал бы М. Бахтин, не зафиксировано визуально в видимом пространстве экрана, но именно оно бросает трагический отсвет на фигуру парня в потрепанной тужурке, страстно ждущего перемен и предчувствующего их. Тут-то мы и ощутим присутствие автора-рассказчика: это он знает о судьбе Мити Корсака то, чего не знает и принципиально не может знать сам герой. Ему не дано знать, что после воссоединения Белоруссии придут фашисты и оккупируют обретенную родину; что развернется неслыханная по размаху партизанская война; что каждый четвертый житель Белоруссии в этой войне погибнет.

Мы вольны предполагать, что Митя Корсак

«Чужая вотчина». Дмитрий Корсак — А. Дружкин

сложил голову за свою «бацькаушчину». И то, что автор не ставит точку в судьбе своего героя, дает нам свободу додумать ее, лишь подчеркнет свойственный поэзии эффект лирической недосказанности. «Избыток ви́дения — почка, где дремлет форма и откуда она и развертывается, как цветок»[2], — писал М. Бахтин.

Открытый финал в «Чужой вотчине» звучит сильным лирическим аккордом. Но скорей всего это обертон режиссерского замысла, следствие того, что автор остро ощущает своего героя субъектом истории, болевой точкой пересечения ее сил. Это его переживание передается нам, провоцирует нашу память, вовлекает в размышления о судьбах родины, пробуждает чувство истории, наконец. Незавершенность рассказа, обрыв всех его завязей и нитей — не только стилеобразующий, но смысловой момент фильма: рассказ допишет История. А каждый из нас примерит на себя возможную судьбу главного героя.

Этим авторским жестом — недосказанностью судьбы героя в канун великих перемен в мире — скромные события, происходящие в белорусской деревеньке в 1938 году, и скромные участники этих событий втягиваются в лоно Большой Истории. Ведь истинное время фильма не совпадает с датами, отмеченными в титрах. Это — граница начала, фактическое время. Образное время фильма, время истинное, включает и день сегодняшний.

В фильме отчетливо читается прошлое и настоящее, но и скрыто присутствует будущее: настоящее время авторского повествования есть будущее время героя. Только потоки времени пересекаются не в видимом пространстве экрана, а в сознании автора. Однако события, о которых идет речь в фильме, события исторические и частные, пропущены сквозь сознание очевидца — главного героя. Две точки зрения — очевидца и автора — перекрещиваются. Такая оптика интегрирует наше восприятие: мы оцениваем и события как таковые, и то, как преломляются они в сознании очевидца, и отношение автора к тому и другому.

Открытая, разомкнутая в будущее структура снимает проблему дистанцирования, обычно встающую перед режиссером, когда он имеет дело с историческим материалом, даже если этот материал беллетризован, как в нашем случае. Да, о том, что происходило в 1938—1939 годах в Европе, еще могут рассказать очевидцы и участники, и герой «Чужой вотчины» вполне может жить среди нас. Но события, на которые опирается вымышленный сюжет фильма, не только вошли в историю уже в момент их свершения, но и стали ею — за давностью лет.

Незавершенность рассказа — авторская концепция исторического времени и авторское п е р е ж и в а н и е времени. Герой тоже п е р е ж и в а е т время, остро ощущает себя в потоке времени и время — в себе. Его закадровый рассказ — это внутренний монолог, в сущности, исповедь. Наложение одного на другое формирует в фильме лирическую стихию, субъективирует повествование. Для автора и для его героя там, в 39-м, в год воссоединения Белоруссии под эгидой Советской власти, совпавший с годом начала второй мировой войны, начинается отсчет настоящего времени — времени всеобщего, тотального, когда расколовшийся мир остро ощутил себя космическим единством на фоне резкого идейного и классового размежевания.

●

Зачем так сложно? — могут спросить. Наверное, можно было проще рассказать о том, как и чем жили западнобелорусские крестьяне в канун великих событий в мире. На подобный вопрос можно ответить только тем, что художественное сознание и формы, в которые оно отливается, так же детерминированы, как и любой факт бытия. И если некая художественная форма сегодня «не работает», сие не зависит от воли того или иного автора. Значит, она не адекватна сегодняшней действительности. Сложные, многомерные структуры возникли в ответ на потребность осмыслить усложняющийся мир, обозреть ландшафт души человеческой, перепаханной плугом мировой войны, место человека в мире и характер их взаимосвязей, тоже меняющихся на глазах.

[2] Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 24.

Ведь на земном шаре в буквальном смысле не осталось заповедной территории, замкнутой системы, защищенной от жесткого излучения макрокосма и не связанной с ним единой кровеносной системой. Если и есть подобное самосознание, то оно — чистая иллюзия.

Затерянный в степи полустанок стал местом пересечения страстей века, событий глобального масштаба, а путевой обходчик — эпическим героем, личностью по-своему титанической. Разумеется, я не провожу параллель между романом крупного писателя и фильмом молодого режиссера. Просто бросается в глаза сходство типологических моделей, конечно же, не случайное. Ибо глобальность мышления, потребность поставить на одну шкалу частное и планетарное — черта современного художественного сознания. Мне уже приходилось писать в «ИК» об этой тенденции в нашем кино в связи с фильмом «Факт». Появление «Чужой вотчины» говорит о том, что процесс продолжается, что «субъективная эпопея» — не случайность, но симптом, каким обнаруживает себя состав души современного художника, имеющего в анамнезе две мировые войны. «Не взрастили ли две мировые войны слабые ростки обновленного «шестого» чувства — чувства природы и чувства истории? Ощущения настоящего, как динамического момента встречи будущего с прошедшим?» — пишет М. Туровская [3].

Этим ощущением фильм Валерия Рыбарева буквально пронизан. На то и понадобилась формула вертикального времени, понадобились новые художественные средства. И не понадобились традиционные. Так, режиссер не включил в картину кадры кинолетописи — испытанный прием современного исторического повествования. Фабульные события не претендуют быть хроникой времен начала второй мировой войны. Пожар разгорается за кадром и на экране показан отраженно, как, скажем, в том эпизоде, где героиня, услышав про вторжение Гитлера в Чехословакию, даже не заметит, что оперлась рукой на газетную полосу, на которой красуются портреты фюрера и Бенеша. «Войны приходят и уходят, а людям жить надо», — скажет она. В другой раз Митя прочитает вслух про оккупацию Албании, и опять успокоится его сестра, узнав, что эта самая Албания далеко от их деревни. Подобные акценты словно для того и расставлены,

[3] «Искусство кино», 1980, № 4, с. 151.

«Чужая вотчина». Имполь — В. Поляков, Алеся — Н. Бражникова

чтобы опровергать их всей образной системой киноповествования: фильм построен на контрасте бытового и глобального. Человечество вступает в эпоху тотальной войны и тотальных катаклизмов, а Митина сестра Алеся озабочена тем, чтоб мыши жито не сточили... И эта антиномия прочитывается в фильме.

●

Митя Корсак (Андрей Дружкин) центрует события сюжета. Участвует в них, но на свой лад. Мы не увидим Митю на гумне, как его старшую сестру Алесю, глухонемую Евку, батраков Импoля и Ладимера. Правда, он ходит к пану Давыдовскому на железнодорожную станцию, где деревенские мужики подрабатывают зимой поденщиной.

Но основная Митина работа состоит в том, что он «ищет свою Беларусь», как презрительно скажет о нем полицейский в участке, куда его вызовут по подозрению в опасных для власти связях. Несколько раз мы увидим героя в обществе рабочего Царика, оппозиционно настроенного к польским властям, а может быть, даже большевика-подпольщика. В последний раз они встретятся в финале и лишь прощально посмотрят друг на друга: Царик будет стоять в проеме пульмановского вагона рядом с другим, наголо обритым арестантом.

Эта линия в сюжете не развернута, но пунктир не оставляет ощущения недосказанности, непроясненности. Многое дополняет слово — закадровый рассказ-исповедь героя. А главное берет на себя автор-рассказчик, носитель всей полноты знания о герое. Это он заражает нас пониманием того, что Митя еще предстоит самому себе, что он весь — обещание. «Деревенька милая, родная, мать соломенных кровель. Слушай, говорю не ради смеха. Скоро уже будешь свободной». Первые поэтические строки. Митя еще расплатится за них и, зверски избитый в полиции, на собственной шкуре поймет сказанное Цариком: «Ты должен бороться, и в этой борьбе и место, и солнце, и волю добыть».

Но у главного героя есть в фильме еще одна функция. Он нужен режиссеру как рефлектирующее начало, способное отобразить деревенское житье изнутри (участник) и со стороны (очевидец). Его сомнения, душевная смута, предчувствие перемен создают к тому же близкий современному мышлению «коммуникативный канал», через который легче осуществить связь между зрителем и экраном.

Назначение героя в фильме легко проясняется в сравнении с романом, где Митя второплановый персонаж, а в центре повествования — Алеся, местная леди Макбет.

Режиссер сделал рокировку, расставил действующих лиц и события вокруг фигуры Поэта. Из многофигурной композиции романа выделил лишь несколько персонажей — семью Корсаков и Бронислава Литавара.

«Правда образа и обобщения добываются из самого обыденного, бытового, точного и очень конкретного материала», — сказал В. Рыбарев в интервью минской газете «Знамя юности» (1983, 29 июня). Свою декларацию он реализовал в картине, погрузив актеров в фактуры такой натуральности, что их неприметькавшиеся лица смотрятся как неактерские. Даже Стефания Станюта (Мондрыха), даже Павел Кормунин (Ладимер) — известные исполнители, знакомые по многим ролям, кажутся в «Чужой вотчине» натуральным деревенским типажом.

Деревня живет заведенным ходом, но в обрывках фраз, даже в шутках то и дело звучат три слова: «война», «земля», «большевики». Большевиков ждут, на большевиков надеются. Однако старый Корсак, отец Мити, твердо говорит: «Теперешний человек без войны не живет». Оптимист Литавар поучает Митю: «Жить надо — как набежит». Ну, а Алеся — та, по словам Мити, больна любовью, и ничто, кроме Импoля, ей в голову не идет. Только вот земля...

История Алеси (Наталья Бражникова) рассказана подробней, чем другие. В любовной драме проступают все уродства жизни белорусского крестьянства досоветской поры, для которого вопрос землевладения был поистине роковым. Ведь и большой надел давал мизер: топи, болота, камни. Землю мерили на кочки. Об этом замечательно рассказано в дилогии В. Турова «Люди на болоте» и «Дыхание гро-

зы» по роману И. Мележа «Полесская хроника». Так внезапно стыкуются две белорусские картины, резко индивидуальные по художественному облику, а к ним примыкает последняя повесть В. Быкова «Знак беды» — тоже про крестьянскую долю и тоже про войну...

У Алеси, молодой вдовы, и вовсе своей земли не было. Земля принадлежала свекрови, той самой Мондрыхе, что умерла, так и не отписав землю на имя снохи. Не хотела старуха, чтобы в доме ее безвременно угасшего сына расцветало счастье бывшей его жены с батраком Имполем. Да и боялась Мондрыха за судьбу своей дочери, глухонемой Евки: а ну как сноха сгонит золовку со двора? По деревне поползли слухи, будто морит Алеся свекровь, со свету сживает: есть не дает, кровать ее выставила в холодный, не отошедший еще с зимы сарай... Возмездие настигает Алесю. В день, когда вся деревня гуляет на крестинах, она застает любимого в объятиях другой.

Трагическая вина Алеси лишена в фильме эмоциональной авторской оценки — здесь снова оказывает себя эпический взгляд автора, которому открыты глубинные побуждения персонажей, неведомые им причинно-следственные связи. Злодейство Алеси не от природной испорченности, оно — социального корня. Автор не отпускает ей грехи, но и до попытки самоубийства, как в романе, не доводит. Кто знает, каким будет Алесино искупление, если совсем скоро жизнь на этой заболоченной земле изменит и вектор движения, и вековые ориентиры.

Для Алеси земля — владение, собственность, источник достатка. Для Мити — родина, почва, вне которой нет гражданина и нет поэта.

Митина тема пластически подчеркнута панорамными кадрами его проходов и появлений. Символика распахнутых горизонтов, больших просторов, высокого неба под стать поэту с его жаждой обрести родину, говорить и писать на родном языке.

Мотив родины, матери-земли прозвучит и в том эпизоде, когда Митя после избиения в полиции добирается домой — один по непросохшему по весне полю. Он будет часто падать от слабости, угодит в болото и, наконец, выбравшись на сухое место, рухнет на бурое прошлогоднее жнивье. Взятое общим планом

«Чужая вотчина»

с верхней точки, Митино тело, прильнувшее к земле, вдруг напомнит дитя, прильнувшее к матери. После физического унижения в охранке, грубого попрания личности этот план прочтется как очищение героя.

Третья фигура, которая выделена среди обитателей деревни, — Бронись Литавар. Владимир Гостюхин наделил своего героя физической мощью и грубоватым юмором душевно здорового человека, запроектированного природой на долгую и по возможности веселую жизнь. Ну и что, если смысл грядущих исторических событий сокрыт от него? Это средний человек, крестьянин-практик. Но именно ему судьба назначила быть жертвой. Он погибнет вместе с напарником, подрядившись чистить цистерну из-под бензина, оба задохнутся бензиновыми парами — кто-то забыл открыть вентиляционный люк. Их мученическая гибель от удушья воспримется в контексте фильма как прообраз массовых смертей в фашистских душегубках...

●

Изобразительное решение фильма вторит режиссерскому замыслу и аранжирует его. Камера здесь многое договаривает и проговаривает, но не даст вам повода воскликнуть: «Ах, как это сделано!»

В «Чужой вотчине» последовательно проведен принцип «ненавязчивой камеры». Камера здесь отказывается от партии соло, кроме, может быть, двух драматургически оправданных моментов, где проработка светоздушной среды, игра цветом обращают на себя внимание. Это портрет Алеси в красном на фоне окна и сцена купания влюбленной Христи.

Оператор Феликс Кучар цветом пользуется бережно, предпочитает естественную гамму. В эпизодах на гумне, на мельнице, где на всем лежит сероватый налет мучной пыли, цвет не ощущается. Зато бледную красоту вечерней зари в просветах между заснеженными избами и голыми ветвями камера чутко замечает, и ей нисколько не мешает, что на первом плане в кадре идет потасовка — обычное дело в деревне после посиделок. Изобразительное письмо густое, плотное, многие кадры можно развернуть в отдельное повествование: посиделки при лучине в избе Корсаков, вечерняя трапеза у Мондрыхи, вызывающая в памяти ванговских «Едоков картофеля». Смерть Мондрыхи показана одной ударной деталью: перевитая набухшими жилами темная рука плетью свисает с высокой кровати. Замечателен эпизод воспоминаний Мондрыхи о первой любви, эпизод, целиком снятый на общем плане, в размытых, импрессионистских контурах. Зыбкость, нечеткость изображения точно передают настроение и время — давным-давно прошедшее, канувшее в Лету...

Городские сцены, снятые на вирированной пленке, дублируют коричневый тон глянцевых дагерротипов начала века. Стилизация оправдана: местечко, куда деревенские ездили за городскими товарами, наивно продолжает жить по ветхозаветным законам, в патриархальных ритмах, а уж начали появляться фашисты из местных, и на наших глазах Митя схватился с одним из них, грубо оскорбившим растерянную еврейскую чету.

Как только ни называли кинокамеру в наше время! Субъективной и экспрессивной, поэтической и живописной, хроникальной и объективной. Даже агрессивной. Эпитеты были одновременно и комплиментами. «Агрессивность» изобразительного ряда, его избыточность — тоже этап, который нужно было пройти, чтобы затосковать по ненавязчивой операторской манере.

Ненавязчивость операторского присутствия в «Чужой вотчине» рассчитана на определенное восприятие изображения. Фильм и воспринимается как цельный кусок реальности, перенесенный на экран прямо из жизни, минуя все ухищрения художества. Усилия мастера как бы не видны, произведение не знает себе цены. Этот момент привносит важный этический оттенок в ауру фильма — дух высокого бескорыстия. И накрепко связан с образом автора — существенным художественным компонентом «Чужой вотчины».

●

Эпизоды, не связанные между собой фабульными сцепками, каждый сам по себе, довлеют эпическому сознанию автора, и этот

«раствор» оказывается прочным связующим материалом.

Напомню из Л. Толстого: «...цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [4].

Практика кино последних лет дает основания говорить о возросшей роли автора в фильме и поставить проблему автора в иной плоскости, чем двадцать лет назад, когда возникло понятие «авторский кинематограф». Тогда речь шла о праве режиссера на выражение своего внутреннего мира, своей, личной позиции — иными словами, на отказ от традиционалистских форм художественного мышления, ставших штампами. Сегодня проблема автора в кино повернулась иной гранью: образ автора все чаще становится важнейшим художественным компонентом произведения, проникающим наподобие рентгеновских лучей все другие его составляющие. Попробуйте «вычесть» его из фильма — уйдет главное, как раз то, что связывает события и персонажей единством нравственного отношения к жизни.

В ряде фильмов самой авторитетной инстанцией является не герой, а автор — но не как конкретное лицо, режиссер имярек, а как художественный образ. Образ-невидимка не имеет зримого облика, зато веско контролирует духовное пространство фильма и формирует наши с ним отношения — их характер, глубину, сложность. Правда, отсутствие зримого облика многих смущает: мы привыкли к тому, что на экране все можно увидеть, даже то, чего в нормальной жизни увидеть нельзя.

Но по мере того как фильм все более успешно стремится стать копией реальности, матрицей времени, кинематографический автор ищет способы целиком перевоплотиться в стиль, сделаться незаметным, убрать следы художественной обработки материала действительности. Режиссеры говорят об отказе от внешней экспрессии, о стремлении «все увести вглубь». Передоверяют повествование то герою, то рядовому персонажу, даже персонажу негативному. Порой создается иллюзия полного исчезновения автора: в тех случаях, когда прямое и открытое авторское высказывание — в слове или в образе героя-протагониста — отсутствует. Но это не всегда означает, что такого высказывания вообще нет в данном кинотексте. На сегодняшнем уровне развития киноязыка позиция автора, его точка зрения и ценностные ориентиры могут быть выражены разными способами — в том числе на уровне этически напряженного поля, источником которого становится сам образ автора.

Чем напряженнее, активнее отношения автора с действительностью, тем содержательнее и самобытнее художественная форма его творения. В «Чужой вотчине» историческое мышление автора окрашивает вещь в эпические тона, выводит на размышления о путях и судьбах Родины.

Автор может быть носителем жанрового сознания. Именно автор — жанрообразующее начало «грустных» комедий. И опять-таки автор может внести долю трезвого историзма в эксцентрическую комедию. Иной раз образ автора (а не героя, что привычнее) определяет идейно-художественный масштаб фильма.

Я намеренно не привожу примеров и не выстраиваю рядов, хотя определенная типология уже складывается. Но моя задача — обозначить проблему: каковы формы авторского присутствия в фильме? Как, какими способами экранизируется сознание автора?

Авторское вплетается во все компоненты фильма, оно взвешено в его внутреннем пространстве и в его ауре, как кислород в воздухе. И все-таки, размышляя над этими вопросами, начинать надо с хронотопа. Категории времени и пространства на экране имеют свою специфику, разработанную в теоретической литературе. Но сопряженная с ними проблема автора в кино все еще не осознана как п р о б л е м а, причем важнейшая [5]. Наверное, ни

---

[4] Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 286.

[5] В книге Л. Козлова «Изображение и образ» содержится глубокое толкование кинематографической специфики выражения авторской точки зрения, однако другие аспекты проблемы, соотносящиеся с художественной целостностью фильма, лишь косвенно задеты, поскольку это не входило в задачу исследования.

один теоретический вопрос так тесно не связан с практикой кинопроцесса. Ряд явлений в современном кинематографе не может быть адекватно осмыслен критикой вне разработки проблемы автора. Кинематографисты-практики опередили теоретиков. «...По моему глубокому убеждению, в любом сочинении самое интересное — автор», — пишет С. Герасимов [6]. «Для меня существует лишь одно действующее лицо — это автор», — полемически заявляет В. Жалакявичус [7]. А постановщик «Чужой вотчины» в уже цитированном выше интервью говорит: «На мой взгляд, своеобразие каждого произведения искусства заключается в том, как в нем художник воплощает пространство и время». Молодой режиссер ищет, по его словам, «не внешней кинематографичности, а внутренней, той полноты чувств, отношений, которые открываются не только в зримых образах, н о и з а н и м и» (разрядка моя. — *Е. С.*).

Где же это — «за ними»?

Дублируя открытый финал фильма, ставшего поводом для этой статьи, я заканчиваю ее вопросом, конечно же, скорее фигуральным, но не без тайного умысла. А вдруг получу ответ?

Ирина Павлова

В жанре романса

Какие только сюжеты не подсказывала и не подсказывает художнику история! Куда там разным Анжеликам и маркизам де Самбрей! Представьте себе: начало 70-х годов прошлого века, поколение новых для России молодых людей: дворянские, крестьянские, разночинные дети, умные и образованные, страстно влюбленные в свободу, в отчизну, в свой народ, мечтающие о счастье для всех. Народовольцы. Где-то в глубинке, говоря посовременному, молоденькая поповна, получившая образование, грезит быть с ними, грезит о свободе, о науке, о борьбе, но заточена в отчем дому, обречена на обычную судьбу провинциальной поповны: замужество, дети, дом... А где-то далеко, в Санкт-Петербурге, знают о ней, ее стремлениях и решают ей помочь. Как? Взяв замуж. «Откомандировывают» в российскую глухомань «жениха» из членов организации, обставляют все должным образом, обводят вокруг пальца батюшку с матушкой — и вот уж юная красавица свободна, вот уж мчится в столицу, где ждут ее, где есть для нее дело.

Но как быть, когда фиктивные жених с невестой полюбили друг друга? Венчались со свободой, а повенчались с судьбой? И взаимное чувство показалось едва ли не постыдным, и признаться нет сил?

Однако любовь восторжествовала, и до последнего дня были они вместе и прошли рука об руку сквозь тюрьмы, каторгу, ссылки, не разлучаясь до смерти.

Такая вот история. Чуть по-старомодному романтичная, возвышенная. Словно специально для кино созданная. Не случайно, наверное, обратившись к ней, авторы — Александр Свободин и Натан Эйдельман — не новеллу написали, не повесть, а киносценарий. «Эта история не выдумана», — подчеркивают в предисловии авторы. И какой бы ни была мера художественного вымысла, какой бы экстраординарной, невероятной ни казалась нам рассказанная история, мы знаем — это не выдумки.

Это было. Пускай не совсем так, как рассказано (наверное, не так), но, думаю, не преувеличу обаяния самой мысли о том, что все прочитанное когда-то, давным-давно было на самом деле, и кто-то совершал эти необыкновенные поступки, и говорил такие удивительные слова, и любил «так искренне, так нежно...».

---

[6] «Литературная газета», 1983, 28 сентября.

[7] См. буклет «Витаутас Жалакявичус». Вильнюс, 1980.

«НАС ВЕНЧАЛИ НЕ В ЦЕРКВИ»
Сценарий А. Свободина, Н. Эйдельмана. Постановка Б. Токарева. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Свинцицкий. Композитор И. Шварц. Звукооператор Н. Калиниченко. «Мосфильм», 1982.

Автор-рассказчик одновременно существует в двух различных временных пластах — тогда и сейчас. Манера его рассказа глубоко индивидуальна: он то не может удержаться от восторженности, то внезапно ее стыдится, то видит мир глазами своих героев, то отстраненно, словно переступив из времени прошлого в нынешнее.

И монтирует свой рассказ автор сложно и прихотливо, самого себя и своих героев обрывая на слове, вольно переносясь из одного места в другое. Так возникает несколько слоев атмосферы повествования, когда довольно реплики, как бы даже и случайной, замечания, сделанного вроде бы вскользь, невзначай, чтобы стало ясно, где, когда и в каких обстоятельствах мы очутились.

«Кричали все». Так начинается один из эпизодов. Сразу задан тон, а далее по порядку: кто, что и в какой последовательности говорил. А уж синяя от табачного дыма комната, где угла свободного нет, но где у каждого свой угол, привычный, обжитой, и где кричать всем сразу тоже привычно, и в порядке вещей разговаривать одновременно с тремя собеседниками по различным поводам, — все дорисовывается в воображении само собой. Но вот натолкнулись мы на такой пассаж:

«Тут впервые увидели мы мятежную дочь отца Василия, семнадцатилетнюю Ларису. «Чу́дная», «неслыханная» — недаром, видно, писавшие о ней впоследствии только эти слова и употребляли. Впрочем, предоставим слово одному из них, знавшему ее в описываемое нами время, человеку одаренному и наблюдательному». И следует цитата.

Зачем нужно чужое описание, если рассказчик от своего не удерживается? А затем, чтобы точно обозначить жанр: не просто мелодрама, а мелодрама историческая. И потому здесь уместны ссылки и цитаты, как уместна в историческом романе ссылка на документ или цитата из него.

Есть в сценарии откровенно условный персонаж, чей голос свободно врывается в повествование, по-своему его толкуя и перекраивая. Это Поющая. Так ее зовут в сценарии и в фильме. Она существует в двух ипостасях: народоволка, одна из тех, кого мы постоянно видим в прокуренной комнате с высокими окнами в доме нумер 2 по улице 11-й роты Измайловского полка в Санкт-Петербурге. Влюбленная, по мнению автора,

«Нас венчали не в церкви». Сергей Синегуб — А. Галибин

в главного героя рассказа Сергея Силыча Синегуба. Странно молчаливая. Это она поет старинный грустный романс, а окружающие словно и не слышат ее. Потому что в песне она преображается в образ судьбы. Провидит, прорицает. И свою судьбу, и судьбу Ларисы с Сергеем. Ей, Поющей, уступил автор п е ч а л ь этого рассказа. Потому что только им обоим, автору и Поющей, с самого начала известны продолжение и конец этой истории: «Они не расставались никогда. Он был осужден по знаменитому «Процессу 193-х», на котором судили таких же, как и он, молодых людей, мечтавших о лучшей доле для народа. Она добровольно пошла за ним на страшную карийскую каторгу. Они подвергались арестам, гонениям и ссылкам. Но всегда старались принести посильную пользу делу освобождения своей Родины. Он умер в 1907 году. Она пережила его на 16 лет».

Есть странная двойственность, зыбкость в настроении сценария. Это настроение современного человека, откровенно взволнованного, любующегося теми людьми и их жизнью, но одновременно видящего их наивность, их заблуждения, не только горькие, но частенько и забавные, подшучивающего над ними, а заодно и над собственной взволнованностью. А за всем читается ностальгия по искренности и открытости их порывов, по их нерасчетливости, по благородству их заблуждений. Рассказчик с к у ч а е т по ним. Не тоскует, а именно что скучает, как по собственной минувшей молодости, наивности, искренности.

Привкус исторического, подлинного осеняет сюжет о любви ореолом высокой революционной идеи, имеющей свой сюжет, свою судьбу в судьбе России.

●

Фильм «Нас венчали не в церкви» стал «полнометражным» дебютом актера и режиссера Бориса Токарева. До этого получила известность его короткометражка «Ангел мой», снятая по сценарию Е. Райской. И в том и в другом случае он обратился к сценарному материалу с ярко выраженным, властным авторским началом, и в обеих лентах отнесся к этому материалу с чрезвычайной бережностью, что само по себе случается с режиссерами не часто. Жанр обеих картин — мелодрама. Так что два фильма Б. Токарева дают отчетливое представление о его режиссерских пристрастиях, по крайней мере, на сегодняшний день.

Романсовая форма повествования в фильме сохранена, даже, пожалуй, акцентирована. Прелестный романс Булата Окуджавы и Исаака Шварца (поет Елена Камбурова) о любви и разлуке то ведет за собою сюжет, то комментирует его. И вся история Ларисы и Сергея в экранном переложении сохранила романтическое очарование и трогательность, будучи воссоздана с должным тактом и не без чувства юмора (что, как оказалось, вовсе не вредит мелодраме).

Сергей Синегуб (А. Галибин) так искренен в своей горячности, когда говорит в кругу друзей о невозможности начинать что-либо со лжи; так естествен в нежданно нагрянувшей любви, так обаятелен и изящен в роли жениха (и элегантен во фраке, а в косоворотке выглядит немного ряженым). И как мило нелеп он, барин в великолепном костюме, доказывающий перепуганному, спешащему удрать мужику необходимость борьбы за новую, лучшую жизнь.

Прелестна Лариса (Н. Вавилова) во всем очаровании юной женственности, в своей девчоночьей храбрости неведения: из дома удрать, голодовку объявить, лягушек препарировать, незнакомому человеку при батюшке с матушкой на шею кинуться — храбрости немало нужно!

И отец Василий Чемоданов, с львиной гривою и львиным же рыком, «с господина Чернышевского сочинениями» знакомый, однако и дочку без образования не оставивший, — весьма колоритен в исполнении П. Вельяминова. И матушка-попадья (Г. Польских), трепещущая супруга своего, вечно кудахчущая над чадами своими, простая и добрая, хоть и недалекая, — особа вполне симпатичная.

В доме батюшки во всем и во вся разлито благолепие, уютное тепло. На этом фоне

«Нас венчали не в церкви». В центре. Сергей — А. Галибин, Лариса — Н. Вавилова

резким диссонансом воспринимается всякий раз появление мирового судьи Ивана Федоровича, претендента на руку Ларисы. Невзрачного вида, лысеющий, с простоватой физиономией, на которой моментально обозначаются все его душевные движения (куда ему до изысканного Сергея Силыча!), судья — вечный предвестник несчастья. До всего докопается, все разузнает, разнюхает, вечно все испортит, прямо хоть караул кричи. Но такая страсть, преданная до восторга, до раболепия, такое острое страдание и отчаянная душевная борьба входят с ним на экран, что, право, грешно раздражаться. Каково это — так мучиться?! И ведь не только банальной ревностью и безответственностью чувства, но и реальным беспокойством за судьбу девушки, вверяемую явному врагу престола.

Вот это-то живое и психологически тонко мотивированное чувство, это неформальное беспокойство, душевная раздвоенность — точно сыгранный А. Жарковым человеческий характер и социальный тип — из романтической интонации повествования выламываются. Как-то уж слишком наглядно и обнаженно выглядит в сравнении с ним условность стилизованного мира, очерченного в фильме штрихами и контурами. А. Жарков в роли Ивана Федоровича разрушает художественное единство картины именно потому, что вносит в нее дух жесткого реализма, требующего совсем иной, не романсовой поэтики.

Между тем Б. Токарев ставил не историческую картину о народовольцах и их эпохе, как не писали такого сценария Н. Эйдельман и А. Свободин. Задача была скромнее: воспеть удивительную судьбу, романтическую любовь, вспомнить добрым словом людей, умевших просто и горячо веровать в разумное, доброе, вечное, хотя и не знавших толком, каким путем к нему идти, плативших кровью за свои ошибки, наивность и фанатическую веру. Ведь и мы, такие рассудительные и здравомыслящие, скучаем по этому племени и всей душой впитываем ностальгические мотивы фильма.

Не много, видимо, найдется произведений искусства, созданных на исторической основе, авторы которых готовы были бы поручиться за а б с о л ю т н у ю достоверность во всех деталях. Да для этого существуют научные исследования. А уж романсу дотошность и скрупулезность могут только повредить. Вот тут-то и вся штука! С одной сто-

роны — заданная драматургией поэтика настраивает на стилизацию, предполагает поэтически окрашенный зрительный ряд. С другой стороны, фильм должен помнить, что рассказываемый сюжет имеет историческую проекцию.

Вспомним фильм, с которым можно решительно проводить аналогию: «Звезда пленительного счастья» В. Мотыля. Сюжетная линия Ивана Анненкова — Полины Гебль — чистейший образец романсовой структуры. Аналогия подкрепляется и тем, что ведет и комментирует это повествование тоже песня Окуджавы и Шварца. Но самое тонкое и точное воспроизведение образа эпохи, духа и стиля жизни — именно в этой сюжетной линии фильма, где все детали — как бы мельком и невзначай, где фактографической точности нет в помине (кроме опять-таки самой основы, канвы). Не знаю, как у кого, а у меня в памяти тогда моментально всплывало тыняновское: «На очень холодной площади в декабре месяце 1825 года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время переломилось.

[...] Они узнавали друг друга потом в толпе тридцатых годов, люди двадцатых, — у них был такой «масонский знак», взгляд такой и в особенности усмешка, которой другие уже не понимали. Усмешка была почти детская» (разрядка везде моя. — *И. П.*).

Поразительно точный и емкий образ поколения, данный Тыняновым, неожиданно явственно воплотился вдруг в экранном Иване Анненкове, с действительно прыгающей походкой вначале и действительно почти детской усмешкой потом, «после...».

Впрочем, я не историк, и компетентно судить едва ли могу. Сошлюсь на Н. Я. Эйдельмана, писавшего в связи с той давней лентой: «Это печаль, общее, невысказанное, но ощущаемое чувство истории, далеко выходящее за рамки 1825—1828...»

Вот мы и добрались до главного. До чувства истории. А если брать шире — до чувства подлинности.

Действие фильма происходит где-то в о о б щ е в России: то ли в средней полосе, то ли в Сибири... Указание в тексте на Вятку сочтено достаточным само по себе, а потому абстрактно нейтрален и пейзаж (хотя красив чрезвычайно, подчас до рекламности), и интерьер, и городской антураж. Это даже немного странно: нынче ведь модно некое тайное щегольство специальной деталью быта или пейзажа, тонко найденной приметой времени; словно игра такая, кто точнее даст зрителю понять по едва уловимым намекам и нюансам — что, где, когда. А тут реалии просто необходимы, продиктованы самой спецификой материала, поэтикой сценария. Но — нету их. Даже такой вот пустяк: Лариса ведь, хотя и красавица, хотя и просвещенная, но все ж таки провинциальная поповна, а одета, как столичная светская барышня.

Как это вышло? Отчего в сценарии хрупкая эта ткань — атмосфера подлинности, реальности — существовала, была явственна, ощутима, а в фильме, почти ни на шаг от сценария не отступившем, — исчезла?

Да потому, что тот самый рассказчик из сценария (помните?), хоть и не входил, как Поющая, в число действующих лиц, персонажей, а все-таки был главным действующим лицом. Ролью, предназначенной для режиссера, а в т о р а фильма, чьей неповторимо личной интонацией человека, знающего все про героев, их мир, их жизнь, должно быть пронизано повествование.

Почему этого не случилось? Почему оказалась утрачена эта авторская интонация?

А просто режиссера, взявшегося за постановку сценария, интересовала и волновала история Ларисы и Сергея. Сама по себе. Вне времени и пространства. Он мог бы перенести их и на десяток-полтора лет назад, и вперед — не изменилось бы ровным счетом ничего. И тогда был домострой, были просвещенные провинциальные барышни, были молодые бунтовщики, и каторга, и ссылка тоже были.

Романтический сюжет о странном браке в сценарии неотделим от всего духовного строя первого поколения народовольцев с их идеа-

лизмом. Драматурги писали о людях, в кругу которых начинал еще юный Андрей Желябов, крестьянский сын, тоже привлекавшийся по делу 193-х. Во всяком случае, сочиняя свой сценарий, они *думали* о движении в целом, о феномене народовольчества. И, быть может, судьба Ларисы и Сергея предвосхитила историю другой удивительной любви, героев которой звали Софья Перовская и Андрей Желябов.

Впрочем, в той, другой истории романтики поменее было. Но ведь и времена-то были уже другие, хотя и всего-то разницы — несколько лет. Вот в чем секрет и заключается: в том, что действие сценария *невозможно* сместить во времени, не потеряв при этом ощущения духовного стиля жизни, свойственного именно тому, первому поколению народовольцев. Эйдельман и Свободин схватили мгновение *истории* в частной судьбе двоих людей. Борис Токарев — только историю мгновения. Оттого необязательны и абстрактны все эпизоды коммуны, существующие в фильме лишь на правах сюжетной связи. Оттого неясен образ Поющей, ее сложная функция в поэтике сценария, оттого ряженными выглядят товарищи Сергея, да и самому-то ему безупречный фрак и цилиндр пристали куда более, нежели потрепанная тужурка разночинца. Оттого-то и кажется, что фильм начался с приезда Сергея к Ларисе, а закончился свадьбой и отъездом, хотя формально это вовсе не так.

Наверное, фактура времени, атмосфера подлинности, чувство стиля эпохи — все это не было особенно нужно для того, чтобы создать на экране романс о любви, прекрасной и жертвенной. Жанр мелодрамы и сам по себе вполне достоин уважения, вне какой-либо связи с революционным движением.

Если рассматривать фильм сквозь призму мелодрамы, необходимо сказать об интеллигентности, такте, отсутствии дурновкусия, к сожалению, часто сопутствующего жанру. А тут возвышенность не впадает в сусальность. Да плюс удивительной светоносности музыка Исаака Шварца; музыка на редкость точная по настроению, по внутреннему содержанию. Плюс несколько выразительных актерских работ, о которых уже говорилось.

Плюсов немало, и их окажется еще больше, если расчленить картину на эпизоды: иные из них — просто законченные микроновеллы, с внутренним сюжетом, с разработан-

«Нас венчали не в церкви». Поющая — В. Коротаева

ной логикой взаимоотношений между персонажами. Да и в целом задача, которую ставил перед собою и своим фильмом режиссер, вполне реализована.

Но только задача эта значительно уже тех возможностей, которые были заложены в сценарном материале. И не только в сценарном: в самом историческом материале, взятом за основу. Они, эти возможности, не лежали на поверхности сценария, не прочитывались с ходу. Они требовали выявления, обнаружения, а стало быть, поиска. Они, кстати, явились и своего рода тестом — тестом на историческое чувствование постановщика. Однако молодой режиссер пошел в другом направлении, увлеченный романсовой поэтикой.

А ведь, казалось бы, чего проще — задать себе обыкновенный вопрос: зачем нам сегодня вся эта история, что, собственно говоря, может в ней для себя открыть современный человек?

У Поющей на этот вопрос есть свой ответ-рефрен: «Две верных подруги — Любовь и Разлука — не ходят одна без другой». Ей режиссер доверил право ведения лирического авторского голоса в фильме — тем и ограничился. Мелодраматический акцент прозвучал. А мостик, который был переброшен авторами сценария через «реку времени», оказался разрушенным. Ведь образ Поющей был звеном, связующим время. А вместе с ним исчезло в фильме и само чувство времени, необходимый художественный элемент, который в старину называли «верным тоном». Его мастера искали мучительно и долго, но пока не находили — не начинали работать. Потому что только тогда, когда он найден, все складывается в художественное единство: прошлое и настоящее, вымысел и реальность, любовь и разлука, поэзия истории и музыка души.

Ленинград

Точка зрения

Л. Аннинский

Свято место...

О терминологии

Я не про «свято место» — поговорка есть поговорка; если к делу, то сработает. Я про «мир интеллигентного героя», о чем, собственно, и задуманы настоящие заметки. Меня несколько смущает словосочетание. Сама привычность слов, обкатанность сцепления.

«Мир интеллигентного героя» — и выскакивает в памяти усвоенный чуть не со школьных лет набор признаков. Интеллигентный человек слушает Баха (а не оперетту), смотрит трудные фильмы (а не легкие), читает Льва Толстого (а не Агату Кристи).

Но на другом конце сознания встает (недавно со сцены слышал такой довод): причем тут Бах? Вы думаете, если негодяй слушает Баха, так он уже и не пристукнет ближнего?

Пристукнет! Вон Витенька Суханов сидит, Баха слушает, а потом выключает магнитофон, снимает наушники и идет хулиганить. Современный молодой человек!

Так. Два равнозаконных утверждения:

— Пусть негодяй лучше вообще не прикасается к культуре!

— Пусть негодяй все-таки хоть как-то прикасается к культуре!

Не рискну выбрать, что тут более «правильно». И то, и другое. Но оба утверждения очерчивают какую-то неуловимую скользкость в том, как мы употребляем слова: «культура», «интеллигентность». Если это набор внешних признаков, то, извините, профанируются сами понятия. Ибо, изъян духовной сути п р и з н а к а м и не восполнишь. Мы знаем, что негодяй может быть начитан, а «простой рабочий» по внутреннему строю души более интеллигентен, чем ученый хам, и т. д. Однако при слове «простой» меня уже опять колотит, по-

тому что я знаю совсем другое: простых не бывает; произнося слово «простой», мы уже соскальзываем в фальшь внешнего словоговорения.

Если же опереться на какой-то внутренний принцип, на идею некоего склада души, означающего интеллигентность независимо от набора признаков, так с подобной идеей мы, пожалуй, намаемся еще больше. В этом смысле за словом «интеллигент» (а оно, как известно из словарей, вошло в новые европейские языки не прямо из латыни, а из русского языка, через посредство русского опыта и русской истории), — за этим словом в нашей традиции тоже ведь скопилось достаточно. разного. В зависимости от суффикса, так сказать. Где «интеллигентность», а где «интеллигентщина»? И где гарантия, что разными словами не обозначается с разных сторон одно и то же? Я опять-таки не знаю: если иметь в виду этот внутренний аспект явления, надо ли так уж беречь в себе комплекс интеллигента? Внутреннее ощущение неуловимого духовного превосходства, незримый барьер, отделяющий души «высокие» от душ «низких»... не знаю, осчастливит ли это кого-нибудь. Меня — нет.

Словом, я не берусь решить здесь глубинный вопрос, который ощущается под всеми нашими спорами об «интеллигентности». Решить этот вопрос раз навсегда вообще нельзя, он решается на протяжении веков всею народною практикой. Мы можем почувствовать только направление теперешних практических перемен.

Поэтому лучше держаться реального хода дел. Слушать, что копится в душах. Куда идет процесс. И как выявляется.

Между прочим, экран — индикатор чуткий. Года три назад меня ударило ощущение, подобное шоку: я почувствовал, что идущие за нами молодые поколения уже давно не гонятся за теми ценностями, которые мы, люди «интеллигентской» традиции, считали изначально неоспоримыми. Я был обескуражен, а потом прислушался. Вернее, присмотрелся. Сигналом перемены был фильм Сергея Соловьева «Спасатель».

Ты химик? Вот и химичь себе!

Фильм этот по всем внешним признакам подходил под жанр «школьного». То есть он рассказывал об учителе, об учениках и об их мечтах и путях. Но в одном коренном и всеопределяющем пункте он не лез ни в какие ворота: это был первый в моей жизни школьный фильм, в котором отсутствовал такой символ, как институт.

Начисто! Нету. Пустое место...

Это неслыханно. Еще совсем недавно, да вот, в 70-е годы, — все школьники мечтали «переступить порог», поймать начало лестницы. Рост образования был непреложной осью отсчета. Отсчитывая от оси, правда, уже спорили. Взвешивали процент потребных народному хозяйству специалистов с высшим образованием, убеждались, что «на всех» такой работы не хватит. Огорчались, сокрушались... А теперь — успокоились: не хватит, и не надо. Снят психологический барьер, порог между теми и этими: человек с дипломом лишился ореола, человек без диплома изжил свои комплексы, перестал думать, что ему чего-то «не досталось», «не хватило», «недодали». Согласитесь, это несколько новая ситуация. Она требует новых решений, новых оценок и нового освещения характеров.

Сергей Соловьев в фильме «Спасатель» предпринимает попытку если не исчерпать новые характеры, то по крайней мере уловить дух ситуации. И первое, что он делает, — убирает фетиш вуза, формальную грань между «интеллигентами» и «неинтеллигентами». Учится Ася Веденеева на медицинском или не учится — это совершенно ничего не меняет. А если меняет, то как бы еще и не в худшую для престижа студентки сторону. Кинолюбитель, который с вопросами к ученикам пристает «про духовность» и прочее такое, — он тоже про свой диплом не заикается. А заикнется, так и получит в ответ:

— Ты кто, химик? Ну и химичь себе на своем производстве.

«Химичь»... Ничего себе. А Бутлеров, а Зимин, а Менделеев? Они что, тоже химичили?

Так думаешь вместе с бедным химиком. И слышишь в ответ:

— Не пудри мне мозги! Ты инженер? Ну и топай по своим делам. Накладные там проверь, сырье чтоб отгрузили, механики чтоб из цеха не ушли...

Вот вам, что такое теперь инженер. Творчеством не пахнет. Как быть с душой?

— С душой? Так ты за этим в кинолюбители подался? «Хобби»? На химфак зачем шел? Место чужое занимать? А во ВГИК не пробовал? Ну, и нечего из себя изображать этого... Дзигу Вертова. И не морочь людям голову своими «идеалами»!

Такая тональность. А ведь ситуация интересная: «интеллигент» пристает к «неинтеллигенту» с расспросами. Логичнее бы наоборот. Однако и у Манасаровой будет в том же духе: «Вы мне писали?.. Вы мне писали?..» В конце концов просто побьют пристающего с расспросами «интеллигента» самым хулиганским образом. Но о фильмах Манасаровой позже. Сейчас — о ленте С. Соловьева.

Один человек в фильме «Спасатель» задумывается о том, как бы учиться дальше. Педагог Лариков. Три года рассказывал деткам о Чацком, об Анне Карениной и прочих высотах духовности, а детки, кончив школу, с ходу все это забыли. Они решили, что учитель долдонил единственно потому, что ему платили зарплату. Так вот, этот Лариков (тридцать три года, за плечами университет, приехал по распределению — энтузиаст-идеалист из «прошлого поколения» — б е з в е щ е й, налегке, счастливо, легко) — вот он-то единственный и намерен учиться дальше. В Москву хочет, в аспирантуру. Диссертацию писать. Тему ищет позаковыристей. Что-нибудь вроде «Силлабических особенностей русского додержавинского стиха...»

Тема, пожалуй, и впрямь заковыристая. Предлагаю следующий аналог из химии красителей: «Зеленые особенности свежевыкрашенных поверхностей». Совершенно та же логика. Возможно, впрочем, что заковыка с «силлабическими особенностями» продиктована не простодушием сценариста (С. Соловьев поставил фильм по собственному сценарию), а, наоборот, его проницательностью. Иными словами, тут ирония автора. Потому что мечтания учителя Ларикова — форма скрытой капитуляции; диссертацию он хочет писать, чтобы было «не хуже, чем у людей»; проще сказать, он бежит от трудностей, он разуверился. Он и в школу не верит. Три года толковал ученикам про идеалы, а им хоть бы черт; им — бабки, раздельный санузел, герла[1]. Институт, одним словом, символизирует в фильме не светлый путь в науку, а теплое местечко: пристроиться. Но поскольку дураков теперь нет и пристроиться вполне можно без диплома, то этот малосущественный вопрос с повестки дня как бы снимается. В парикмахеры же и закройщики принимают без особого конкурса, так что вся система мироориентации молодого человека предстает по-новому.

Чем и интересен фильм С. Соловьева. И необычен. Мы все-таки привыкли переживать за десятиклассника как за абитуриента. В случае, если абитуриентов в сюжете не было, а, скажем, всем классом оставались ребята в родном совхозе или ехали на стройку БАМа, — то и здесь был традиционный ответ: романтика земли, музыка горизонтов, ветер железных дорог. Но как быть сегодня, когда речь идет не о железных дорогах, а о железных... ножницах? Если мальчик после десятого класса идет в парикмахеры? Или в закройщики? Какую романтику вы ему извлечете из пульверизатора? Или и впрямь параллельно в кинолюбители податься, как тому химику с дипломом, — «восполнять себя до личности»? Марки там собирать, на балалайке играть? Это все можно, конечно, да вот как все-таки с основной-то работой смириться, если целый день — жик-жик ножницами? Куда в этом случае деть Анну Каренину, вколоченную в голову парикмахера или закройщика учителем Лариковым? Она ему тут зачем, классика?

Пройдет еще немного времени, и в спор вклинится драматургия, и парикмахер из пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто при-

[1] Герла — девушка, это в фильме специально объяснено. Раздельный санузел, думаю, пока еще тоже всем понятен. А вот «бабки» объясню. Это деньги. Они же «башли», «шиши», «куски», «пети-мети». Обилие слов соответствует обилию эмоций.

шел!» с облегчением скажет: да забыть все это надо, выбросить из головы к чертовой матери, охмурили вы нас Татьяной в малиновом берете! К такому ответу и герои С. Соловьева подходят, правда, еще не без оглядки. На кой шут закройщику Анна Каренина? Парень вкалывает, зашибает хорошие баки... простите, бабки, великолепно одевается, санузел, герла, то есть жена, то есть Ася, — чего ему еще? И что нам, зрителям, думать о таком герое — нам, с нашим Чацким, с нашей Татьяной, с нашей Катериной, которая, как и другие герои классики, символизировала луч света, но жила, в отличие от Гриши-закройщика, в темном царстве?

Фильм «Спасатель» интересен тем, что его авторы всматриваются в душу молодого человека, порожденного принципиально новой ситуацией; эту ситуацию можно назвать оскудением традиционной интеллигентности — отрицанием самого принципа ее существования. Оспаривается принципиальное разделение людей на «творческих» и «серых». Закройщик что говорит? Отстаньте с вашими идеалами, я обыкновенный, я рядовой, я серый...

Ну? Вы можете себе представить, чтобы молодой герой даже в 70-е годы вот так ерничал? Да никогда в жизни! Бывало так: серый — значит конченный, бесперспективный, словом, «отрицательный», и клеймо ему — однозначное: «обыватель». А «рядовой», «обыкновенный», считалось раньше, — вовсе не «серый». А если не «серый», то какая разница: закройщик он, комбайнер или космонавт? Рядовой закройщик либо в институт готовился (и, стало быть, закройщик он был временный), либо, если он был прирожденный закройщик, то... что-нибудь высокое кроил или мечтал кроить, ну, скажем, костюм для космонавта. И, стало быть, закройщик был в принципе — как космонавт. (Сегодня В. Арро спасает своего парикмахера более остроумным способом: он его делает... чемпионом Европы по модельной стрижке — поди откажи такому в интеллигентности.)

Ну, а если ты не чемпион Европы по стрижке или кройке? Вопрос-то стоит о чем? О том, чем заполнит душу закройщик обыкновенный. Тот самый, который говорит про себя: «Я серый»...

Стоп! А ведь мина заложена в этом слове. Учитель Лариков может гордиться: заронил-таки в сознание Гриши-закройщика что-то «от Чацкого», «от Анны Карениной». Из чего это видно? А из словечка: «Я серый». Это звучит так: я не Чацкий, извините. Потому что вся престижная сетка выкроена все-таки на Чацкого; человек вынужден отметиться на этой шкале. Хотя он в эту шкалу уже не верит. Иронизируя над собой, он иронизирует над «патентованной интеллигентностью». И пытается, как умеет, от нее защититься. Нормальный человек не может ведь искренне считать себя «серым» — это защитная игра, и это игра до первого кризиса. Когда жена Гриши, истосковавшаяся в своем мединституте по монологам Чацкого и страданиям Анны Карениной, влюбляется в учителя Ларикова, — Гриша о своей «серости» забывает. И он искренне не понимает, почему о раздельном санузле надо говорить смущаясь, почему денег, заработанных шитьем, надо стыдиться и почему модный портной должен тушеваться перед модным говоруном. Интересно, а откуда на Чацком фрак? Что, тоже ширпотребский, вроде «Москвошвея»? А может, от модного портного? Почему Грибоедов не поинтересовался чувствами портного? Интересно, а как бы мы Чацкому объяснили, что это такое: «раздельный санузел»? Нужды не было? А мы чем виноваты: у нас нужда.

Короче говоря, Гриша хочет относиться к себе с уважением и притом оставаться закройщиком. Загвоздка одна: учитель Лариков не дал ему слов для того, чтобы сформулировать это мироощущение: мироощущение закройщика. Слова у нас все — «от Чацкого». За пределами этой системы слов (как ее назвать? «интеллигентной»? «интеллигентской»?) жизнь становится как бы абракадаброй. Послушать только, что несет в классе на уроке по «Анне Карениной» великовозрастный оболтус новой формации:

— А мне все фокусы Анны Карениной отвратительны. Если просто взглянуть, не как в литературе, а как в жизни, по-человече-

ски. Живет себе молодая дама, недурна собой муж, сын, достаток...

Сказал бы уж: герла как герла, башли есть, санузел раздельный... Это я без особой иронии — у нас свои нужды, да? Итак, живет Анна Аркадьевна, все имеет...

—... Вдруг — затмение: является, видите ли, жеребчик из военнослужащих. Мужа побоку, на сына наплевать! А жеребчик охладел! И так мы огорчились, что рванули под первый подвернувшийся товарняк... И все это со значительной миной, так что мне непременно восхищаться надо... А если я восхищаться не хочу? Что мне делать?

Ему-то, по нынешним временам, можно ничего и не делать, ну, разве что девочки по шее дадут за подлость пересказа. А вот что делать учителю Ларикову, слушая такое? Учитель-то книжку Толстого, надо думать, читал? И отдает себе, наверное, отчет в том, что «что-то такое» в романе действительно есть. Если, конечно, перевести обывательскую тарабарщину оболтуса с «башлей» и «кайфа» на интеллигентный язык. Но недаром же в эпиграфе Толстой говорит об о т м щ е н и и. Бог отмстит Анне... З а ч т о? Не задумывались?

Задумываться над такими тонкостями учителю некогда: у него программа. Да и ответить на вызов оболтуса надо немедленно. Учитель отвечает: причем тут «жеребчик»? О с в о б о д е человека речь шла! Страшное время душило Анну! Лицемерие сословного долга, мещанская мораль, ханжество окружающих. Ей о т п у т надо было освободиться!

Ну, вот. Ученик простодушно и добросовестно шел от книги, учитель так же простодушно и добросовестно идет от программы: от той критической интерпретации, которая за сто лет прочно приросла к роману Толстого. «Большой интеллигентский набор». Страшное время, ханжество, путы мещанской морали. В профессионально-методическом плане к учителю нет претензий. Особенно красиво он про свободу говорит. Только... знает ли учитель Лариков, что за всякую свободу надо расплачиваться? Что свобода, по определению, есть свобода как для добра, так и для зла? Готов ли наш интеллигент ко з л у свободы? Нет, не в учениках — тут-то он нажмет, «довоспитает». А вот в с е б е самом он ничего «такого» не чувствует? Ему тоже — только «путы» мешают? И ничего больше?

А вот, интересно, когда в девятом классе ездили на картошку и внезапно ливень хлынул и он, учитель Лариков, тридцатилетний блистательный интеллектуал, укрывшись в ветвях вдвоем с Асей Веденеевой, под романтический шум дождя шептал ей на ушко стихи, — он, вообще говоря, соображал, ч т о делает? Когда Тютчевым ее очаровывал (тоже, между прочим, на уровне: лет десять назад «интеллигентный герой» в таком случае читал Блока, лет двадцать назад — Маяковского) — так я спрашиваю: думал или нет наш интеллигент, что он такое с девушкой делает? Знал ли, что в л ю б л я е т в себя доверчивую душу, что год спустя, только чтобы отделаться от наваждения, Ася выйдет замуж за середнячка Гришу, а еще год спустя, не справившись с собой, прибежит к учителю, бросив своего закройщика? Если учитель всего этого не знал, то грош ему цена и как учителю, и как интеллигенту. Но по тому, как выстраивает образ С. Шакуров, а еще более по тому, как строит весь свой фильм С. Соловьев, я полагаю: знал. Нужна была ему всерьез эта девятиклассница — ему, холостяку и книгочею? Да ни при какой погоде! Так что же это наш интеллектуал делал, зачем мозги пудрил? А так! Попускал себя! Немножечко баловался, немножечко играл. Интеллигентность свою пробовал: подействует или нет?

П у т ы бы вам вовремя, гражданин учитель. Глядишь, не побежала бы Ася топиться, и Гриша-закройщик в последнем отчаянии не схватился бы за ружье, не побежал бы стрелять «интеллигента».

Однако и о героине задумываешься в этой ситуации. Какой же духовный голод должна испытывать способная и прелестная девочка вроде Аси Веденеевой, чтобы несколько тютчевских стихотворений, прочитанных на ушко под шум дождя, заставили ее влюбиться в столь образованного ухажера! Вот он, «комплекс интеллигентности», усваиваемый как вы-

носной товар и набор признаков! А почва-то души — размягчена, а базисных ценностей — нет, а все так называемые возвышенные понятия, вроде любви, плавают отдельно от реальности. Они и занесены сюда — «обязательным чтением». Какого черта за Гришу шла? Не ответит... В монологах Чацкого про это ничего не сказано. И вообще ей легче сообразить про Анну Каренину, чем про свою собственную жизнь. Шепните ей на ушко (под шум дождя), что Анна Каренина покончила с собой в результате с ч а с т л и в о й, а не несчастной любви, — ничего не поймет. Скажите ей, что до с ч а с т л и в о й жизни с тем же закройщиком Гришей она, Ася, может еще д о с т р а д а т ь с я, — подумает, что издеваетесь. Реальность отдельно, любовь отдельно. Тут — закройщик, а «там» — любовь. Любовь не рождается из реальности, она спускается как дар божий. Как же тут не сломаться душой — при таком-то винегрете в голове?

Популярность актерская Татьяны Друбич недаром началась с роли Аси Веденеевой: весьма точно сыграла чистую душу, доверчиво внемлющую всему тому, что мы сваливаем ей от наших «литературных» и «интеллигентных» щедрот. Мы-то думаем, что возвышаем ее над низкой реальностью. А мы ее над реальностью подвешиваем! Она потом с закройщиком жить не может! Ей выход один: топиться. А если жить, то — з а б ы в про Анну Каренину.

Забыть не может. Топится. Ее спасают... Фильм называется «Спасатель». Мне не все по душе в таком финале. Концы не сведены. С чего это вдруг прозрел учитель? То в Москву хотел сбежать, в аспирантуру, а то остался; уж не оттого ли, что Гриша обещал пристрелить из-за Аси? Мелодрама... Но что в фильме действительно есть, так это ощущение н о в о й с и т у а ц и и. Ощущение, что ситуация как бы переворачивается. В том смысле, что раньше было так: на одном полюсе — знание, а на другом — жажда узнать. И драматургия соответственная: интеллигент знает Толстого, Тютчева, Баха, и к нему тянутся: научи, расскажи, объясни!

Теперь иначе. Все всё знают! Объелись. Отталкивают. К знатоку, к «интеллигенту» никто не тянется — он сам ко всем пристает: не хотите ли спросить о чем-нибудь? о смысле жизни? о счастье? вы не задумывались о счастье? вы не писали письма в редакцию? Вы мне писали?

Что в душу лезешь?!

«Вы мне писали...»

Фильм Аиды Манасаровой, сделанный в середине 70-х годов, еще пронизан наивной верой во всеведение «духовного пастыря». Еще пишут Звягину на телевидение: объясните, что такое любовь. Еще узнают Звягина на улице: как же, как же, специалист по морально-нравственным вопросам. Философ! «Как интересно, никогда в жизни не видела живого философа!» «Живой философ», действуя по традиционной схеме, ведет девочку на выставку: колорит Гогена и Ван-Гога вполне символизирует для него в тот момент духовное изобилие.

Для н е г о. Девочка-то, надо сказать, уже немножко иронизирует над искусствоведческим рвением. Она уже кое-что предчувствует. И уже спрашивает философа: а эти телепередачи о моральном облике — они что, ваша работа как философа, или такое у вас хобби? Конечно, это еще не то, что отвесит интеллигенту закройщик Гриша: ты инженер? Ну, и топай в свое КБ! Но это уже некоторая догадка: если подался инженер в кинолюбители, значит, что-то у него не то с инженерией; если едет философ в командировку от телевидения, ищет, кто написал ему письмо в редакцию, — значит, что-то тут не то с философией. Потому что это не р а б о т а — то, что он делает, это в их глазах з а б а в а.

Впрочем, девочки всего этого еще не знают — только предчувствуют. И письмо действительно кто-то из них послал в редакцию.

Кто?

«Живет на свете женщина. Все вроде у нее есть: муж, семья, достаток. Но чего-то не хватает. Хочется чего-то необыкновенного...»

Стиль «службы доверия», знакомый нам по дурного вкуса молодежной публицистике, смягчен здесь извиняющейся улыбкой. У Ма-

насаровой во всем улыбка, но за улыбкой уже брезжит саркастическая гримаса «Спасателя»: все у бабы есть, башли, санузел, так поди ж ты, «чего-то не хватает»; уж не «жеребчика ли из военнослужащих»?

Нет, «под товарняк» мы еще не «рванули». Но мы уже рванули... из дому. Куда? Куда глаза глядят. В стюардессы нас не взяли, нам пришлось податься в продавщицы. В контору «энбээл», слышали о такой? «Не бей лежачего». А почему? Потому что мы невезучие: нам не везет. И мы готовы первому встречному на шею броситься. Да хоть бы и «философу»: ты что, вправду можешь помочь?.. Я тебя любить буду!

Анастасия Вознесенская начинает в этой роли долгую, на три манасаровских фильма, драму. Три акта будет у драмы, три стадии сближения-отчуждения между женщиной и мужчиной. Между реальной, земной, крепкой, здоровой, просто и естественно чувствующей, но растерявшейся женщиной и осторожным, хрупким, мечтательным, несколько ускользающим, несколько не от мира сего, мнимо уверенным, интеллигентным мужчиной. Будет у них мимолетный роман, гостиничный, предрассветный, «акварельный», — попытка сблизиться наугад (помочь друг другу). Будет и вторая попытка соединиться, уже на железном расчете, при свете ясного разума. Эта волевая попытка (в «Утреннем обходе») обесценит ночные романтические скитания героев, но не даст разрешения. Настанет третий акт драмы, акт бесповоротного разрыва, истерическая попытка задним числом выяснить, «почему не получилось», отчужденный анализ, психиатрический сеанс, слезы, кровь, смерть, возмездие — в фильме «Оглянись».

Сама А. Манасарова, впрочем, склонна составлять из своих фильмов несколько иную трилогию: начало ее она усматривает раньше: в ленте 1974 года «Ищу мою судьбу». Разумеется, истоки можно найти и там. Можно их найти и в еще более давних работах Манасаровой.

Точно так же (вернусь к Сергею Соловьеву) можно зародыш драмы «Спасателя» раскопать чуть ли не в студенческом сценарии С. Соловьева «Взгляните на лицо» (скрытой камерой — лица людей, смотрящих «Мадонну Литту»). Я уже не говорю про предшествующую «Спасателю» психологическую интроспекцию «Ста дней после детства»: Соловьев был одним из тех, кто в 70-е годы вошел тончайшим «зондом» в душу современного подростка. Соловьевские ленты тоже вытягиваются в трилогию: после «Спасателя» он сделал «Наследницу по прямой», где отзываются те же мотивы: нежная ранимость формирующейся души, диктат практичной «прозы», наивная попытка романтической девочки опереться на авторитет классика... Однако общий сюжет этой трилогии: борьба, взаимное бессилие возвышенной романтики и грубой жизненной логики — имеет к теме интеллигента косвенное отношение: все-таки тут разные наклоны темы. Я взял «Спасателя» потому, что именно здесь романтическая соловьевская сверхзадача прямо пересекается с реальной проблематикой современного интеллигента.

Картина «Ищу мою судьбу» сыграла в становлении манасаровского цикла об интеллигенте свою роль. Но... в силу специфичности сюжета, да и по условиям времени — блистательный диспут священника и атеиста работал тогда не на тему «интеллигента», а на иную, «соседнюю». Великолепный двойной портрет (напоминающий по принципиальному подходу знаменитое полотно Нестерова «Материалист и идеалист») был высказыванием скорее о современном интеллектуализме, чем о современной интеллигентности. И знаменательно, что актерский дуэт (точнее было бы сказать: актерский турнир) Жженова и Марцевича, решивший успех фильма «Ищу мою судьбу», не закрепился у Манасаровой, — не потому ли, что она нащупала впоследствии иной аспект, а именно — судьбу и тип современного интеллигента? И вступил этот новый герой в диалог уже не с «равным интеллектуальным противником противоположного толка», а с фигурой, сделанной как бы из другого теста, — с самой «природой», с «натурой», с «жизнью»?

Когда А. Манасарова нащупала этот новый аспект, она нашла и новых актеров.

Этот новый дуэт понадобился ей на протяжении последовавших трех фильмов: «Вы мне писали...» — «Утренний обход» — «Оглянись». Это и есть трилогия, и не о правах интеллекта, а именно о судьбе интеллигентности.

Теперь всмотримся. Актерский дуэт А. Вознесенская — А. Мягков содержит в самом физиономическом контрасте что-то разрешающее для режиссера, вдумывающегося в реальный аспект драмы земной души и отлетающего духа. Прочная скульптурная лепка лица Вознесенской — и неуловимое, скользящее обаяние Мягкова... Однако в мимике, в контексте лиц — какая-то тайная перекличка, чуть видная общая горчинка, ожидание боли. Общая боль от сознания того, что ничего не получится? Общая беда?

«Вы мне писали...» — первый акт драмы. Еще нет бесповоротного разрыва, еще милый, подвижный, быстрый интеллигент готов обежать весь город, чтобы найти «свою Нину». Еще узнают его на улицах телезрительницы. Еще зовут: приходите. Диспут проведем о достоинстве человека! Вы нам нужны, не отказывайтесь! Мы за вами машину пришлем!

Они еще ждут от него помощи, но он, втайне, в самой глубине души, уже ощущает бессилие. Он с е б е помочь не может, где уж другим советы давать! Стержень жизни под вопросом: еще звенит в голове призывная цель: школа — институт — аспирантура, но уже тоскливо озирается бедный Звягин: и это все?! А где, собственно, жизнь?

Собственно, жизнь как-то мягко выскальзывает из определений. По привычке философ еще цепляет ярлыки своим предполагаемым антиподам: «обыватели, мещане», — но сомнение уже витает в воздухе фильма, и оно высказано — неким Журавлевым, начальником производства: а миграция? А текучесть! «Кто летает с места на место? Мещане-обыватели — они не летают... Летают-то романтики...»

Понемногу съезжает все с привычных мест в сознании философа. Не удержать. Ни позиции не удержать, ни системы оценок. Ни женщины. Через все фильмы Манасаровой — лейтмотив: уходящая, ускользающая от мужчины женщина. Он ждет, а она не пришла. Он ищет, а ее нет. Он зовет, а она исчезает, исчезает.

— Вы мне писали?! — кричит ей вдогон.

Загадочно улыбается в ответ: мало ли... «Сейчас все пишут»...

И ощущает интеллигентный человек, что весь тот мир, который он лелеял в своем культурном сознании, вся система символов и престижных знаков: от строчки Тютчева и мазка Ван-Гога до темы диссертации и сюжета телепередачи о нравственности, — все это... не очень реально, что ли. С горькой усмешкой спрашивает себя философ: «Какая у меня профессия? Немного обаяния, немного наглости...» Люди-то ждут другого. Люди ждут р е а л ь н о й п о м о щ и, а не малоуловимых очертаний духа.

Любопытный штрих: пытаясь наполнить плотью эти исчезающие очертания, ф и л о с о ф с тоской вспоминает, что он — сын в р а ч а.

От философии к медицине пятится, отступает интеллигент, переходя на все более земной уровень.

Следующая лента Аиды Манасаровой называется «Утренний обход». В центре — врач.

Краски, которыми работает Андрей Мягков, почти те же. Мягкая быстрота реакции. Неожиданная, мгновенная твердость тотчас прячется за интеллигентной, понимающей улыбкой. Соотношение мягкости и твердости переменилось. Была смесь, взвесь, смутное сомнение философа. Стало — чередование, смена состояний, мгновенные ясные переходы от улыбки к ярости и обратно.

Объяснять в этой психологической партитуре надо не столько качества (качества интеллигенту заданы от века) — объяснять надо их новое соотношение.

Ярость доктора — ярость честного человека, негодующего оттого, что он сталкивается с психологией людей, которые уверены, что все продается и покупается и господствует принцип «ты мне — я тебе». Наглые «обыватели» суют ему взятки. Его реакции не соответствуют их ожиданиям: он может выгнать сующего взятку вон из кабинета, может нагрубить подхалиму, может даже и начальству

встать поперек. Он не пишет диссертации только потому, что боится оказаться в толпе карьеристов. Он — личность. Классическая с точки зрения «интеллигентской традиции»: чистота и хрупкость, прикрытые мягкой сдержанностью.

Так. Однако и это не все. Кроме утренних обходов в жизни доктора Нечаева есть еще... как бы их назвать... вечерние приходы. Дверь настежь, вваливаются без приглашения, острят, галдят, веселятся: привет, старик! Старик, давай выпьем! Старик, тебе нужна разрядка! Не квартира — проходной двор. И что же? Терпит. Сидит на кухне с кривой улыбочкой. Как же, «свои» пришли. Интеллектуалы! Шекспира — наизусть! Данте в подлиннике! Аида Манасарова очерчивает новую современную толпу, превратившую интеллигентность в «большой интеллигентский набор»: эта беспардонно шатающаяся масса уверена в своем праве шататься, ибо «законы вещей» ей не писаны, законы вещей — для «мещан», а тут — творцы. И здесь, увы, наш милый доктор бессилен. Он поддакивает, кивает, улыбается. Все острят — и он острит. Все циники — и он циник. Все лентяи — и он лентяй. Мимикрия под интеллектуальный идиотизм: только не подумайте, что я честный, я такой же приспособленец, как вы, я просто продешевить боюсь. Боится показаться лучше их. Шутит. И они знают, что он шут, и он знает, что они это знают, но... травится баланда, начата игра на понижение, идет круговая подначка — какая-то новая, принятая между «интеллигентами» форма выживания — маска всепонимающего скепсиса, так что не всегда и разберешь, где еще маска, а где уже лицо, где игра, а где далеко зашедший самообман.

И опять Аида Манасарова пробует своего героя — любовью. И опять Анастасия Вознесенская предлагает нам вариант крепкой, прочной женской души, как бы даже стесняющейся своей прочности. Клара — однокурсница доктора. Несколько лет работы на периферии. Чуть заметный (доктору — заметный!) оттенок провинциальности: куда ей до итальянских подлинников, она еще за «Самоцветами» в очереди стоит. И потом — эта волевая жесткость! Такая и гостей разгонит, и порядок в доме наведет, и диссертацию заставит писать... Доктор не выдерживает этой перспективы. Свобода дороже! И нету воли ни на что решиться, и соскальзывает контакт, и уходит женщина. Как всегда у Манасаровой — уходит женщина, носительница реальной, земной, жизненной логики, и «сын небес» остается висеть в своей неприкосновенной пустоте.

Сначала, если помните, все было печально: «Вы мне писали?..» Романтический ночной вокзал, дымок на рельсах... Теперь все пробито каким-то трезвым светом; маленькая квартирка, топанье гостей в прихожей. «Тебе надо жениться». — «Мне надоела личная жизнь». — «Как это может быть?» А вот так и может. Трезвой Кларе здесь делать нечего. Собирает вещички.

Уходит. Берет на себя всю ношу — крепкая манасаровская героиня. «Финита ля комедия». Однако будет еще последнее объяснение — в следующем фильме. Объяснение будет похоже на попытку задним числом разобраться в происшедшем. И доктор вновь появится... только уже не мягкий терапевт, а решительный психиатр; он будет кричать на женщину, доказывать, что она сама во всем виновата, и в этом крике, в этом лабораторном терзании души, в этом скальпельном объяснении двух чужих людей на фоне казенных стен поликлиники — не уловится уже ничего живого, какой-то истерический «постфактум», умственное сведение счетов, когда люди уже все сломали, а теперь запоздало соображают, что же это с ними произошло.

Новый фильм Манасаровой называется: «Оглянись».

Интеллигент прежнего, «романтического» поколения теперь на втором плане. Он оттеснен. В центре картины — отпрыск интеллигента, сын, выращенный матерью в вакууме духовного одиночества. Сын-то и предъявляет отцу счет.

Квартира опустела. Отца вроде бы никогда и не было, отчим умер, прочие интеллигентные претенденты на роль хозяина дома капитулировали. Аида Манасарова прочно держит ни-

ти, проходящие у нее из фильма в фильм: неизменна актерская «ось» Мягков — Вознесенская; состав группы вообще довольно стабилен (впрочем, в новом фильме Э. Володарский сменил А. Гребнева в качестве сценариста, и это, пожалуй, заметно: стало больше остроты, но больше и оплошностей); однако режиссерские лейтмотивы работают четко, и в эмоциональной партитуре новой ленты легко прочитываются отзвуки и истории доктора Нечаева, и истории философа Звягина. Развитие мотивов, однако, знаменательно.

Исчез стушевавшийся «интеллигент». Запустела квартира — мир — душа. Там, где деньденьской толклись непрошеные гости («Привет, старик, давай выпьем») — теперь стынет одиночество («Хочешь еще кофе?» — «Хватит» — «Тогда прекрати курить»). Вид наркотика меняется («две-три таблетки седуксена — и спать!»), но нужда в наркотике остается: душу надо затуманить. Чтобы не помнить правды.

Главная же новость — современный шестнадцатилетний парень с магнитофоном и в наушниках: в перекачивании музыки с ленты в уши есть что-то от гипноза, от самоохмурения. Это жутко. «Мальчик любит Баха, любит Рахманинова»?.. Не обольщайтесь: одурить себя можно и Бахом не хуже курева или спирта. В этой сцене самоопаивания музыкой продолжается раздумье режиссера над темой «большого интеллигентского набора». В 1976 году мы упивались «Красными виноградниками» Ван Гога, в 1979-м мы переросли ансамбль «Самоцветы», в 1983-м «Бах и Рахманинов» сопутствуют нам с детства... Однако, сняв наушники, дитя «эпохи НТР» идет в школу и запускает тяжелый предмет в портрет Льва Толстого: пусть старик не врет! Любовь проповедовал, а сам в молодости как куролесил!

Вообще-то в этой сцене с портретом есть фальшивинка, люди, смотревшие фильм «Оглянись», наверное, ее уловили. Говоря точно, Витя Суханов разбивает портрет Толстого в классе не из возвышенных, а из вполне земных чувств. Витя разбивает портрет Толстого, потому что под этим портретом сидит Веня и нашептывает на ушко Леночке что-то про благородство автора Платона Каратаева. Витя ревнует. Толстой ему просто подвернулся под руку. Спросите в стиле 60-х годов: а если это любовь? — и вам придется признать, что Виктор-то, пожалуй, еще и молодец! Толстого не испугался! Так что тут ситуация мутноватая; вернее, ситуация говорит одно, а авторы хотели бы сказать другое. Авторы говорят: какой ужас — современный оболтус способен бросить камень в Льва Толстого!

Вообще говоря, способен. Так что; если забыть некую драматургическую фальшивинку, — ужас оправданный. В принципе все так: действительно копится в молодой душе что-то такое, что ужасает. Раз Толстой куролесил, чего вы хотите от меня? — говорит герой. И даже так: «Христа распяли, так за две тысячи лет столько гадостей наделали»... Зачем же мне быть честным?

Хороша логика! Кого не вспомнит слабая душа, чтоб только от себя спрятаться! Как говорила одна старая мудрая женщина: тут такая логика — раз абсолютное добро недостижимо, не надо нам и относительного! Так дело не в Христе и не в Толстом. Дело в нас! Дело в том, что до относительных понятий и отрицательных определений мы не дозрели, и поэтому нам или все или ничего; так не потому ли и кричим мы: «Все или ничего», что не имеем силы духовной на необходимый минимум? Нет сил на разумную меру, и потому мы глобально «безмерны». О, младенчество духа!

Так вот главный вопрос: этот дешевый максимализм, это детское капризничанье, этот лукавый дебош мокрогубого десятиклассника — откуда это? Оттого ли, что «интеллигент слинял», смылся, уступил поле боя и некому сдержать юнца? Или оттого, что само наследие интеллигента, оставленное отпрыску, как раз и побуждает того к рабскому бунту? Я думаю, последнее. Я думаю, что здесь тот случай, о котором говорил Горький: отцы ели кислый виноград, а на зубах детей оскомина. Отцы, романтики, мечтатели, в детстве спасенные от фронта и гибели, охот-

нее видевшие небо в алмазах, чем землю в шрамах, — они, прежде чем «слинять», оставили детям эйфорический порыв, презрение к бренной «мещанской» реальности, — удивительно ли, что дети надели шоры-наушники? Много ли вдумывался философ Звягин в то, что пробудил он в душе продавщицы и почему она от него сбежала? Не более, чем учитель Лариков, когда морочил стихами Асю Веденееву. Доктор Нечаев — много ли вдумывался в состояние Клары, когда та «собирала вещички», чтобы уйти? «Люди неба»! Школа — институт — диссертация... А жить? А детей растить? А любовь?! — вопит глупая баба. «Любовь — это прошлый век, старуха. *(Смеется.)* Сделаешь аборт. С врачом я уже договорился...»

Что ж удивляться, что семнадцать лет спустя отпрыск, рожденный на свет глупой бабой, ищет отца, чтобы своротить ему скулы? Увы, поздно звать психиатра, поздно кричать юнцу: посмотри в глаза правде!— потому что в глаза правде папаша и сам не смотрел. Он смотрел в небо. А сын смотрит в землю, и только в землю. Принципиально. Мать, дай денег, а то герлу в кафе пригласил, а башлей ни шиша. А не получит башлей — так и через мать переступит! Об отце и речи нет: убил бы. Вон психиатра бедного покалечил за то, что тот чересчур откровенные вопросы задавал, на роль «отца» напрашивался. Отпрыск говорит: «Какая вам разница, что я думаю, пожалели, а теперь в душу лезете». Отстаньте, говорит, с вашим «добром», я лучше пятнадцать суток отсижу, чем на ваше «добро» клюну! Помните? «Ты химик? Ну, и не лезь с проповедями!» А у интеллигента — только «проповеди», больше ничего.

Здесь кинематограф Манасаровой проходит через траверс «Спасателя». Через башли, герлу и санузел вперемешку с Бахом и Рахманиновым. Только напор пострашнее. Там Вронского назвали жеребчиком из военнослужащих — здесь в Толстого пустили камнем. Там была какая-то встрепанная импульсивность — здесь жестокость остервенения. Там бежал Гриша-закройщик с ружьем убивать учителя Ларикова, а я знал: не убьет... Герои фильма «Спасатель» — люди смятые, но еще пластичные, еще не определившиеся. Герои фильма «Оглянись» куда жестче. Эти определились. Самое убедительное в новой картине Манасаровой — лицо героя. Лицо Виктора Суханова в исполнении Дмитрия Щеглова. Холодные светлые глаза и красные слабые, расползающиеся губы. Этот — убьет. Если, конечно, немедленно не вправить ему душу.

Душу герою вправляют довольно сильными сценарно-режиссерскими средствами. Мать принимает яд. Ее спасают, но попытка самоубийства потрясает отпрыска, и он впервые всерьез задумывается о том, что происходит с ним и вокруг него.

С точки зрения сюжетно-психологического напряжения это, пожалуй, идет картине на пользу. Но для меня сюжетно-психологический уровень отнюдь не исчерпывает задетой проблемы. Слабость нового фильма А. Манасаровой и Э. Володарского состоит именно в «педагогически-прикладном» акценте: ну, вот, если подобрать ключик к душе подростка, то и решится. Если молодого человека перековать из плохого в хорошего — то и образуется.

Я думаю, не образуется. Не решится. Внутреннее преображение традиционного интеллигента в человека какого-то нового типа, выработка новой формы духовного и интеллектуального самообладания — вопрос настолько сложный, что я не берусь судить, правильны ли те или иные рецепты, обсуждаемые в фильмах. Я, зритель, могу только сказать по ходу фильма: «то» — «не то». Так вот: уравнение с «плохим» и «хорошим» мальчиком — «не то». Я думаю: как обнажится и очистится трагизм ситуации, если представить себе в ее контексте противостояние не «плохого» человека и «хорошего», а двух хороших. А? Вы это можете себе представить?

Можете.

Можете даже фильм такой посмотреть.

На вас надежда...

Хуциевская магия: простецкий сюжет о визите тестя к зятю, вариант общеизвестной истории о приезде провинциала в столицу —

становится духовной драмой глобального напряжения, драмой, в которой два типа «интеллигентности» — старый и новый — испытующе, тревожно и недоверчиво вглядываются друг в друга. Нужна режиссерская смелость Хуциева для того, чтобы решиться выстроить в сегодняшнем кино столь ясный и чистый как дважды два «диалог душ» и чтобы не испугаться традиционности киноязыка.

Хуциев строит фильм не только в старомодно-медлительном ритме — он строит его на системе узнаваемых знаков, традиционно связываемых со старомодной же патентованной «интеллигентностью». В ситуации, когда вся система престижных символов — от образовательной лестницы (институт... аспирантура... диссертация) до презрения к бытовому устроению (старик, давай выпьем, надо разрядиться) — обесцвечивается и сыплется на глазах, Хуциев вводит в центр действия героя, который демонстрирует старинные признаки «русской интеллигентности» с какой-то декоративной пышностью.

Французский синтаксис. Клод Моне. Руанский собор. Блок. Римские гуси. Марки вин. Сорта винограда... Дорогой мой! Что-то театральное в этом духовном гурманстве, в этой восторженности, в этой патетике. Что-то раздражающее. Такое развесистое простодушие на восьмом десятке... Старик словно провоцирует наши насмешки, он не чувствует своей комичности, он вообще ничего не чувствует по части низменной практики: ни того, что стеснил зятя, ни того, что тому просто некогда слушать все это, ни того, что мы живем как-никак в 80-е годы не девятнадцатого, а двадцатого века...

Но позвольте. Отчего вспоминаются восьмидесятые столь д а л е к и е годы? Старику семьдесят пять. Но ведь не сто пятьдесят же! Допустим, Москва двадцатых годов («Здесь был театр, мои дорогие!» — разглагольствует на бульваре, а «мои дорогие», дергая друг друга за рукав, спешат дальше: им некогда). Допустим, война («Они бомбили, а я оперировал... чифирем меня поили, чтобы не спал... сзади поддерживал матрос, замечательный парень... как у меня глаза закрываются, кулаком в ребра: доктор, терпи!..» «А наркоз?» — расширив глаза, спрашивает зять. «Какой наркоз! Стакан водки, да два матроса навалятся, прижмут к столу, вот и весь наркоз»)...

Так попробуйте связать все это. Вроде бы старик ф р о н т о в о г о о б ж и г а ассоциируется с другими мотивами: седой ежик, волевые борозды у рта: «Гарбузенко сказал, точка!» А тут... представляете себе актерскую индивидуальность, через которую действует здесь мысль Хуциева? Ростислав Плятт! Широта и мягкость, доброта и беззащитность! Наивнейшая, детская, фантастическая вера, что мир прекрасен! Не сразу понимаешь секрет этой роли: здесь собраны «знаки интеллигентности» русского человека не какого-то о п р е д е л е н н о г о поколения — здесь собраны черты и мотивы, напоминающие чуть не обо в с е х поколениях русской интеллигенции. Это и доктор, оперирующий под бомбами 1942 года. И театрал двадцатых годов... к Мейерхольду бегал? Или к Таирову? А может, в «Синюю блузу»? Все может быть! А «пенковые трубки» — не из книжек ли про пиратов и индейцев, которыми зачитывались гимназисты «чеховского времени»? А одобрение, с каким и з е м с к и й д о к т о р смотрел бы на здоровых, румяных станичниц? А любопытство к обрядовой маске, т о л ь к о ч т о привезенной из Черной Африки?.. Плятт играет русского интеллигента «всех времен», играет громогласно и самозабвенно, не желая замечать ни усмешек своего тихого партнера, ни наших зрительских улыбок и улыбочек, — играет с такой всесокрушающей верой, словно знает за собой опору, которой не видим мы...

Впрочем, видим. Видим — когда неожиданным взрывом режиссерского ритма камерное, «комнатное» действие чисто по-хуциевски разряжается грозой. Гроза, ливень — характерный для Хуциева знак; зрители, любящие этого художника, не пропустят сигнала. Они свяжут ливень за окном — и свинцовые волны в «окошке» телевизора. Они поймут, как соединена эта «комната» с огромным миром за окнами и с огромной историей. Они не удивятся, что военная хроника, выплеснувшись с «голубого экрана», заливает уютную москов-

скую квартирку. Стихия! Старик стоит, слушая «Варяга», старинную песню русских военных моряков. В первую секунду, по «комнатной инерции», вам еще кажется, что старик встал просто так... и вдруг вы понимаете, что он стоит, потому что отдает честь. И за ним — скала...

Старый, «всех времен» русский интеллигент стоит, отдавая честь русским морякам, гибнущим в далеком море.

А в соседней комнате стоит другой, теперешний, нынешний русский интеллигент и изумленными глазами смотрит через дверь на старого чудака.

Теперь вчувствуйтесь в этот актерский диалог: большой, трубногласый, восторженный, с прозрачной, как стеклышко, душой Ростислав Плятт — и тихий, сдержанный, весь подобравшийся и «экономный», неуязвимый в своей точной вежливости, быстрый, деловитый Андрей Мягков.

Еще раз — Мягков?

Почему именно он из фильма в фильм оказывается в роли «современного интеллигента»? Почему именно его облик воспринимаешь уже почти как обязательный для «интеллигента начала 80-х годов» — точно так же, как двадцать лет назад почти символической казалась пара: Баталов — Смоктуновский, а десять лет назад — Солоницын? Нет ли тут закономерности? Баталов и Смоктуновский играли драму воли и доброты, характерную для ситуации «идеалиста» начала 60-х годов... Солоницын — это уже ситуация 70-х: холодный, острый, несколько «надменный» ум скорее «интеллектуала», чем «интеллигента» — воля и доброта так и не примирились... И вот — Мягков. Аккуратность, терпеливость, доброжелательность, готовность к сотрудничеству. Никакого вызова и эпатажа. Правила игры. «Вписанность» в предлагаемые обстоятельства. Но не дальше. Быстрая беглость улыбки. Только в уголках рта, едва уловимо — что-то спряталось: жестокость? горечь? отчаяние? И все прикрыто, защищено, упрятано. «Прижатые уши» — черта осторожного бойца, тертого калача, человека, знающего, что почем в этом реальном мире.

Два человека приглядываются друг к другу. Старый — беззащитно несущий всю громоздкую и благородную атрибутику «русского интеллигента». И молодой, сбросивший, растерявший все, отказавшийся играть в старые нереальные игры.

Драма пронзительная. Осыпался «старый интеллигент», отжил. На его месте — быстрый современный деятель. Но болит опустошенное место. Болит, саднит, как ампутированная часть организма. Словно что-то утерялось вместе с патентованной «старой интеллигентностью». Раздражает старик, мешает, смешит, вызывает жалость, сочувствие, боль. Уезжает — и звенящая страшная пустота возникает в душе молодого. Пустота, которую он и объяснить себе не может.

Да и как объяснишь? Когда Хуциев вообще что-нибудь «объяснял»? Это в нем объясняли! Это же настоящее, чистое, сверхсловесное искусство кино, это никакими объяснениями не передашь и не покроешь — монтажный токовый удар, выброс духовной энергии за пределы диалога, когда говорится без слов и говорится такое, перед чем слова бессильны. Вспомните — водородный взрыв на телеэкране, патетический монолог старика:

— Нет, это безумие! Ни Нотр-Дама, ни Василия Блаженного... Сколько сил вложено! Неужели все прахом? Невозможно! Не хочу... Нет, только на вас надежда, ребята, только на вас!..

Переброс на лицо молодого...

О, сколько тайной растерянности, боли и беспомощности на этом молодом лице вдруг проступает из-под безукоризненного обаяния. Какая печать сиротская.

«На вас надежда...»

Теперь взгляд в сторону

Доктор живет в деревне. Всех знает, всех лечит, всех любит. И молоденькая доярка, и знаменитый композитор, приехавший из столицы, — все к доктору, все возле доктора, все вокруг доктора. Но и интриги — вокруг него: супруга местного начальника разыгрывает влюбленность; сам начальник по ревности

реагирует весьма глупо и грубо; однако доктор все терпит, доктор всех успокаивает. Наш милый доктор...

Чистейший Чехов, не правда ли?

Неправда — чистейший Жалакявичус.

Внешний контур, напоминающий что-то чеховское (а может быть, и нарочно, от противного, сомкнутый с чем-то чеховским), раскрывает совершенно д р у г у ю действительность. В ней нет главной чеховской черты — тихой катастрофичности. Напротив, это удивительно прочная, крепкая, внутренне уверенная в себе действительность. И доктор Йонас, занимающий в сюжете место традиционного чеховского интеллигента, ничего общего не имеет ни с чеховским интеллигентом, ни вообще с тем человеческим типом, который называется интеллигентом в русской традиции: он в литовском фильме никак внутренне не отделен от среды, он — плоть от плоти ее, продолжение ее; здесь нет намека не только на драму разрыва, но даже на драму несхожести.

У Жалакявичуса несколько непривычный для моего вкуса драматизм. Какое-то озорное, острое пересмеивание, беглое взламывание поверхности, под которой незыблемым пластом лежит здоровое бытие. Драматизм возникает — как неожиданная шутка, как розыгрыш, блажь и чудачество. Предел ужаса — это когда старик-домовладелец ходит зимой в подвал в одной сорочке проверять вентиляцию котельной. Предельно мыслимая катастрофа — если взорвется котел. Сверкает паркет, улыбаются люди, шутят: «Фермы чуть ли не коврами устланы». И эта прочная логичная жизнь в шутку расчеркана абсурдистским штришком. «Проснулся утром Кукутис и видит: он сам рядом лежит и не дышит». Кто-то «озеро посеял», кто-то обнаружил у себя в ухе «кобылку». Водородная бомба — анекдот; пилят бомбу обезьяны; одна говорит: а вдруг взорвется? вторая отвечает: ничего, у нас другая есть. Фильм начинается с комбинированной съемки: кто-то пилой выпиливает кусок неба из пейзажа. Жизнь настолько прочна и уверенна, что чуточку абсурда ее даже украшает. На это работает и стилистика цвета.

Любопытный, кстати, контраст: логика цвета у Жалакявичуса и у Хуциева.

Хуциевское «Послесловие» — палевое. Дымка, охватывающая все разом. Хуциев вообще — художник атмосферы: вспомните снежок давней уже «Весны на Заречной улице», струи «Июльского дождя», раскаленный тревожный воздух фильма «Был месяц май». Золотисто-нежный тон «Послесловия» — тон воспоминания, неуверенной ностальгии, глубинной тревоги и тайны, спрятанной за внешней логичностью и ясностью.

У Жалакявичуса все как бы наоборот. Веселая, острая, раздражающая пестрота локальных пятен, красок, штрихов, маскарадное разноцветье: «Первый мальчик белый, а другой зеленый...» Зеленый шнурок на красном плаще. Цвета пестрят, цепляют; штрих абсурдистский, а жизнь — ясная и рациональная. Даже и названием ленты Витаутас Жалакявичус словно бы неловкость снимает с ощущения чересчур здоровой прочности: «Извините, пожалуйста». Ох, какой виноватый, какой обреченный вид у маленькой белой собачки, которая, кажется, взбесилась и хочет покусать этих здоровых людей, поколебать их жизнь — как жалко трусит она... удар лопатой — нет собачки! «Будем петь и веселиться, пока молодость жива!» Надо ли совершенствовать стог сена — он и так естественно прекрасен! «Доктор, вы хотите нас лечить? Не надо, нам и так хорошо». «Проснулся Кукутис и видит: в окошко спускается аэроплан...» Старомодный такой, милый, уютный, на стрекозу похожий — как он только в кустах не запутается...

...С каких обжигающих кадров начинается фильм Хуциева, помните? Сверкающие лайнеры в горячем воздухе аэропорта, надчеловеческий свист плоскостей. Сюжет-то простенький: тесть к зятю едет. А уже задано, уже заложено ощущение бездонности: бездонность неба, бездонность человеческих отношений.

Видите, как многозначна внешняя атрибутика. И как обманчива. Фильм Жалакявичуса построен на внешних признаках истории интеллигента, но темы интеллигента там нет, есть тема здорового работника. Есть монолит-

ное бытие, нет грани между носителем духовного начала и тем, чему и кому он противостоит.

Грань, зияющий просвет есть в фильме Хуциева. И потому это фильм о проблеме интеллигента. Хотя атрибутика, внешний состав, «мир интеллигентного человека» облетает и осыпается на глазах.

И не только в этом фильме.

Осыпается вековой антураж традиционного интеллигента. Почти уже и нет его: стушевался. Вписался. Мимикрировал. А место — саднит. Почему? Потому что духовная задача, традиционно закрепленная в России за интеллигентом, остается. Задача эта даже вырастает, надвигается.

Это нетрудно почувствовать, выйдя за пределы того круга фильмов, который я избрал в попытке очертить проблематику современного «интеллигентного героя». Это можно почувствовать и по статистическому накоплению мотивов в «среднем кино» (копится обычно — именно там), и если взять фильмы лучшие, яркие, делающие погоду в нашем кино, — собирается энергия на полюсах душ, энергия неясная, неистовая, неосознанная, темная, жаркая — и в деревенской «простой бабе», и в тихом городском служащем, и в неуправляемом интернатском подростке. Кто войдет в эту разогревающуюся массу, чтобы помочь ей осознать себя, кто внесет ощущение формы и меры в эту разгоняющуюся энергию, кто возвестит Слово Силе?

Нету его. Какой-то дымок на месте «интеллигента», какой-то тихий туман. Какое-то учтивое, обаятельное самоисчезновение. Слезы капают... Ловишь следы — «джентльменский набор»: Бетховен, Ван-Гог, Толстой, шведская электробритва с двойными лезвиями, «силлабические особенности додержавинского стиха».

Если «мир интеллигентного человека» — это набор ценностей, собираемых штука к штуке, тогда все в порядке.

А если этот мир оживает не извне, а изнутри, решением духовной задачи?

Саднит, болит «пустое место».

Свято место...

Разборы и размышления

В потоке документальных картин, отражающих актуальные проблемы нашей сегодняшней жизни, не могут не привлечь внимание те ленты, которые посвящены реализации значительных, масштабных народнохозяйственных планов. Кинопублицистика ищет свой подход к проблемам экономики. Отсюда желание документалистов определить новые точки съемки — с высоты управления отраслью или даже несколькими из них охватить взглядом все сложности и свершения. Трудность такого взгляда — не только в поиске новых выразительных средств, соответствующих идейно-творческой задаче, но прежде всего в сопряжении масштабных национальных программ с конкретными человеческими судьбами, в попытке показать и оценить нравственное в сегодняшних производственных отношениях.

Публикуемые ниже рецензии рассматривают три фильма. Они созданы на разных киностудиях страны, документалистами разного творческого почерка. Сосредоточить внимание на этих лентах представляется редакции особенно важным сегодня, когда по решению партии начат экономический эксперимент, который охватит сразу несколько отраслей народного хозяйства. Кинодокументалистике предстоит рассказать о нем. Как, какими художественными средствами?

М. Зараев

После праздника

Как-то мне довелось лететь из Иркутска в Братск. Трасса полета проходила вдоль Ангары, что виделась с десятикилометровой высоты широкой лентой, разрезающей рыжевато-зеленые гривы летней тайги. Река пласталась широкими спокойными заливами, растекалась синеватыми, тускло-стальными пятнами озер. Перемычка плотины, к которой мы летели, казалась сверху тонкой полоской, странной и сла-

бой преградой на пути Ангары. Но именно она, эта перемычка, была истоком шлейфа раскинувшихся вокруг ГЭС предприятий, леспромхозов и четко расчерченных городских кварталов; первопричиной произошедших здесь в последние десятилетия перемен. И заводы, дороги, кварталы многоэтажных домов воспринимались как хвост кометы, уносящей сибирские края в быт, темпы и мироощущение двадцатого века.

Что несет людям преображение вековечной лесной глухомани — только ли миллионы киловатт электроэнергии, тысячи тонн выплавленного алюминия и выделанной бумаги? С течением времени, по мере роста национального богатства и усложнения социальных связей, наша общественная мысль воспринимает свершения научно-технического прогресса в разных измерениях, не только с чисто хозяйственных позиций, но и с социальных, экологических, наконец, нравственных.

Как сохранить в современной жизни с ее напряженными ритмами и стрессами целостность мировосприятия, каково место в нашем мире семьи, народной традиции, какова наша ответственность перед отцами, с одной стороны, и детьми — с другой, таков круг проблем, в котором бьется творческая мысль многих представителей советской культуры. Преломленная через призму индивидуальности, личного художественного опыта, она рождает произведения самые разнообразные — от «Прощания с Матёрой» Валентина Распутина до «Родни» Никиты Михалкова.

Конечно же, и кинопублицистика не стоит в стороне от этих размышлений. Она обращается к ним в довольно многочисленных в последнее время сельских фильмах, производственные или житейские сюжеты которых нередко дают повод для разговора о корневых началах народного бытия; и в портретной очеркистике; в картинах, посвященных народнохозяйственной тематике, где хозяйственные взаимосвязи становятся оборотной стороной связей духовно-нравственных. Плотинные перемычки крупных ГЭС завязывают узел сложных, подчас противоречивых проблем. Они отражены в двух документальных лентах, о которых пойдет речь в этой статье.

●

Авторы одной из них — «Нурек без легенд», снятой на студии «Таджикфильм», — сценаристы П. Горбачев, Ю. Хренов и режиссер В. Ахадов делают любопытное, не лишенное горечи признание: «После Нурека и мы, кинодокументалисты, стали опытнее. Он и нам преподал немало полезных уроков. Сегодня, когда настало время разобраться в отснятых за двадцать лет кинодокументах, выяснилось, что мы были всего лишь гостями на празднике, снимали митинги по случаю каждого из девяти агрегатов, снимали героев труда, когда они уже становились героями...»

В некой исповедальности такого признания ощутимо стремление преодолеть поверхностность и иллюстративность в отражении сложных явлений нашей действительности, идти не по следам событий, а быть в их гуще. Та же очистительная тенденция заострить разговор, увидеть хотя бы и после праздника не только положительные, но и поучительные стороны явления видна в картине сценариста А. Хучуа и режиссера О. Гургенидзе «Ингурская эпопея».

После кадров митинга по случаю пуска первого агрегата Ингурской ГЭС, после торжественных речей и поздравлений академик Нико Кецховели размышляет перед камерой: «Что я скажу о строительстве... Дело это необычайно важное для экономики страны. Но скажу и о том, что при подобных строительствах должны строго учитывать нрав природы. Насколько приемлемо для наших гор превращение быстрой Ингури в стоячее водохранилище, по сути дела в озеро?.. Могут развиться эрозийные преобразования почвы, которая без того ослаблена вследствие уничтожения лесов».

Что это? Консерватизм немолодого человека, чей взгляд обращен в прошлое, или предусмотрительность специалиста, видящего последствия преобразования природы гораздо дальше и глубже в экологических взаимосвязях, чем

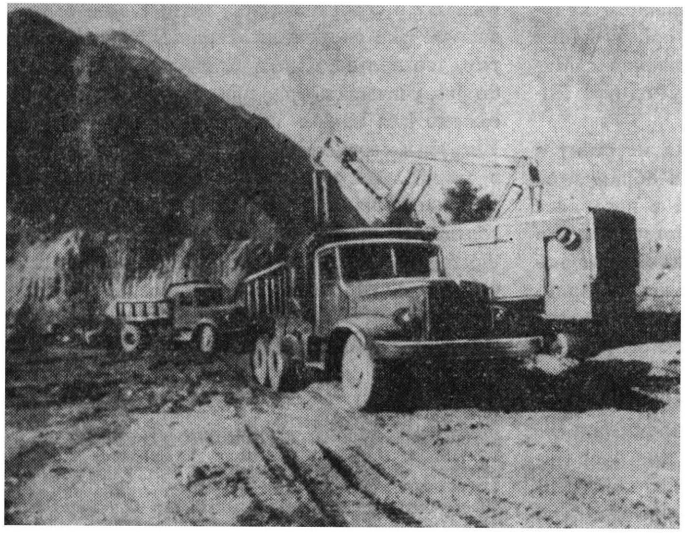
«НУРЕК БЕЗ ЛЕГЕНД»
Авторы сценария П. Горбачев, Ю. Хренов. Режиссер В. Ахадов. Оператор З. Дахте. Композитор Г. Александров. «Таджикфильм», 1982.
«ИНГУРСКАЯ ЭПОПЕЯ»
Автор сценария А. Хучуа. Режиссер О. Гургенидзе. Оператор Э. Вацадзе. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, 1982.

те, кто непосредственно отвечают за стройку? Реплика ученого не случайна. Картина пронизана острым беспокойством за судьбу Сванетии, этой жемчужины Грузии.

В первых же эпизодах фильма нам дают полюбоваться облаками, плывущими над заснеженными вершинами, высокогорными лесами, дикими животными, знаменитыми сванскими башнями, наконец, течением Ингури, быстрые воды которой, по оброненному диктором замечанию, едва не сыграли в свое время роковую роль при встрече отъединенной от мира горной страны с цивилизацией и современным промышленным производством. Бурная река оказалась дешевым транспортным средством для лесосплава, и зазвенели пилы, вырубающие уникальные горные леса для целлюлозно-бумажной индустрии.

Пожилой сван в национальной шапочке, как бы призванный олицетворять голос народа, с горечью и негодованием вспоминает те времена, неизвестно, правда, насколько далекие: «Сванетия без леса, что Ингури без воды... Хорошо, что нашлись люди, вовремя отобравшие у нас топоры». Впрочем, создатели картины не проявляют категоричности в постановке проблемы, да и как ее проявишь, когда четыре с лишним миллиарда киловатт-часов электроэнергии, что дает построенная в горах Сванетии гидроэлектростанция, куда как нужны развивающейся промышленности республики, электрифицированному сельскому хозяйству. Где искать выход? Взять энергию из общегосударственных ресурсов, из большого энергетического кольца? Но ведь и разливы водохранилищ на сибирских реках так же меняют климат и природу лесных краев, жизнь окрестных крестьян, заставляя их покидать земли и могилы предков. Вспомним драму расставания с уже упоминавшейся Матёрой, так ярко описанную Валентином Распутиным. Та же ситуация, что на Ангаре, предстает в картине на берегах Ингури. Мы видим грузинскую Матёру — село Хаиши, расположенное в зоне затопления. Сидя в цветущем саду, где каждое дерево выращено его руками, сванский крестьянин Александр Чкадуа с тоской говорит: «Тут земля наших предков, их могилы. Все нашими руками сделано, каждый камень сколько пота и крови стоил... Нелегко нам оставить эти места».

Мы выслушиваем и контраргументы, приводимые руководителями «Ингурстроя». Здесь иной строй размышлений, да и лексика иная: «Разрабатывается проект поселка Новое Хаи-



Стройки, где сняты эти кадры, находятся в разных республиках, на каждой — свои проблемы, свои трудности, свой тип основных сооруженцй. Фильмы сняты разными художниками, и подход к теме у авторов был различным.

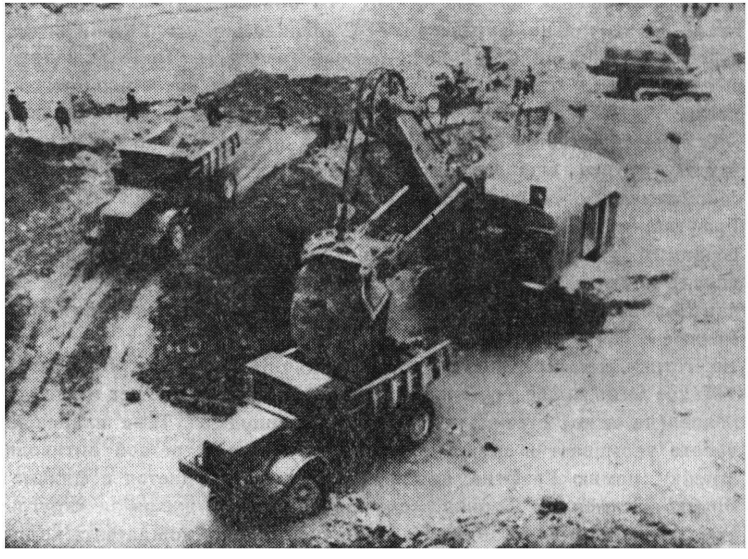
ши на берегу будущего водохранилища... Вопрос решается комплексно... Взамен неблагоустроенных поселков будут разработаны дома со всеми атрибутами комфорта»...

Крупные планы лиц участников диалога, обстановка, в которой он идет, стройка на фоне горных деревень, бурное биение реки — все это насыщает разговор жизненной плотью, позволяет ощутить его подтексты и недоговоренность, обостряет и углубляет драматизм ситуации.

По ходу действия углубляются и экологические противоречия. Оказывается, что плотина на Ингури преграждает путь в Черное море речному песку и гравию. При кабинетном проектировании да и при лабораторном моделировании невозможно было предсказать последствия этого разрушительного для черноморского берега процесса. Теперь надо думать о берегозащитных сооружениях. В этот момент начинаешь ощущать, что правомерность и целесообразность строительства ГЭС на Ингури должны были доказывать в фильме не только строители, но и ученые, экономисты. Так что же, не строить гидроэлектростанции Ингурского каскада, оставить республику без дешевой электроэнергии, остановить технический прогресс? — засыпает вопросами авторов фильма нетерпеливый зритель. Заключительные кадры картины, как и весь ход действия, не дадут на них ответа. В финале — те же сцены большой стройки, виды плотины.

К авторской позиции в подходе к сложной и противоречивой проблеме преобразования природы мы обратимся несколько позже. А пока вернемся к другой полнометражной ленте, исповедальное признание авторов которой приводилось в начале статьи. Создатели «Нурека без легенд» сразу же (правда, после довольно тривиального, надо сказать, вступления, живописующего под песенный аккомпанемент море в горах) вводят сюжет в рамки нелицеприятного и острого разговора, который ведут за круглым столом «двенадцать разгневанных мужчин» — представители разных социальных слоев огромного коллектива стройки — от рабочего до директора.

Почему гидроэлектростанция сооружалась вместо восьми семнадцать лет? Этот вопрос, которым задаются участники разговора, служит драматургическим импульсом действия, открывает ряд переплетающихся сюжетных линий и уводит зрителя в лабиринты экономических противоречий и хитросплетения хозяй-



Но попробуйте различить в кадрах-близнецах, где происходят события — в Нуреке или на Ингури. И попробуйте ответить на вопрос: зачем подолгу держать на экране то, что каждому с малолетства знакомо?

ственных связей, где сталкиваются интересы, мнения и точки зрения героев ленты. Фильм имеет не один временной план. А судьбы населяющих его людей тесно связаны с судьбами страны, с событиями ее истории.

Экран показывает нам Юрия Константиновича Севенарда, десять лет возглавлявшего «Нурекгэсстрой» и перенявшего эстафету руководства от отца, старейшего гидростроителя Константина Владимировича Севенарда. Отец и сын сидят за одним столом, на равных участвуют в обсуждении. Полюбоваться бы такой династической преемственностью, дать простор, казалось бы, естественным сравнениям и чувствам. Авторы фильма не делают этого, их публицистическое мышление глубже, а строй ассоциации сложнее.

В полемической перепалке мелькает имя Генриха Осиповича Графтио, одного из пионеров отечественного гидроэнергостроения, одного из составителей плана ГОЭЛРО. Мелькает это имя в споре о методах управления, о взаимоотношениях проектировщиков и строителей. За круглым столом обсуждается очень важный вопрос: может ли один человек отвечать и за проект, и за его воплощение, как Графтио при сооружении в начале двадцатых годов Волховской ГЭС? Можно ли при нынешних масштабах гидростроения, при гигантских его объектах — одна только Нурекская ГЭС обошлась в девятьсот миллионов рублей — сосредоточить в одних руках такую власть и ответственность?

В спор включается старший Севенард, и мы узнаем, что он еще студентом участвовал в сооружении Волховской станции, работал с Графтио, и эта мелькнувшая в весьма насыщенном фактами и событиями действии деталь уносит нас назад, в коридор десятилетий, давая возможность ощутить ход истории, временные связи и традиции создателей нынешней энергетики, преемственность этих традиций.

Такое мгновенное публицистическое отступление (да и не отступление вовсе, Севенард просто упоминает в споре: помню Волховскую стройку, помню Графтио, помню, какие полномочия он имел от Ленина, «ему подчинялось все: и проектные организации, и научные учреждения, и связи с заграницей... Ему было полное доверие») словно высверк в напряженном разговоре, ничуть не мешающий его направленности, деловитости, конкретности, показу конфликтов сегодняшнего дня. И чем убедительнее, точнее воздействие имени, факта, тем глубже ассоциативный толчок.

Авторы фильма сознают, что скорого ответа на поставленный вопрос, почему так долго строилась прославленная ГЭС, не найти. Не так это просто сделать, надо проанализировать множество организационных и экономических взаимосвязей, заглянуть в «трюм» огромной стройки, посмотреть на все, что там происходило, взглядом не гостя, не экскурсанта, а участника огромного дела. Такая позиция — одно из преимуществ тона, взятого почти с первых же кадров.

Только благодаря подобному подходу к теме мы поймем, к примеру, почему бригада монтажников Геннадия Трегубова, перейдя на коллективный подряд, оказалась в убытке. Поймем, как составленные без учета реальной ситуации проект, смета, не предусмотревшая возможностей поставщиков, наконец, сбои в снабжении металлом, пройдя по всей производственной цепочке, подобно короткому замыканию в электрической цепи, непременно скажутся на результатах труда Геннадия Трегубова и его товарищей.

Поймем и другое: что в основе многократно воспетого, романтического житья строителей-первопроходцев в палаточных городках и вагончиках, не спасавших от летней сорокаградусной жары и зимней пронизывающей сырости, лежат неточные плановые решения, предусматривающие сначала сооружение плотины, а потом только создание нормального жилья для людей, ее сооружающих. Поймем и согласимся с авторским замечанием: «Не должно быть понятий «аврал», «горячка», «бессонные ночи». Подобным явлениям в плановом хозяйстве нет места».

Тема плановой государственной дисциплины, трезвой антиволюнтаристской экономики рождается в фильме органично, из споров собравшихся за «круглым столом» строителей, сопровождаемых компетентным авторским коммента-

рием. О чем они спорят? Давайте послушаем этих «разгневанных мужчин».

Ю. К. Севенард: Когда я приехал на Нурекскую ГЭС, я столкнулся с тем, что она стоит 280 миллионов рублей, а самые скромные подсчеты показывали, что она будет стоить не менее 850—900 миллионов.

А. Н. Малинов (ранее инженер на стройке, ныне первый секертарь Нурекского горкома партии): Заложили черный гранит. В стране одно месторождение, до сих пор не можем найти ни одного квадрата. А проектировщики говорят: давайте только черный гранит. Где его взять?

Г. И. Тихонов (управляющий трестом «Таджикгидроэнергострой»): Мне пришлось недавно поднять первые проектные решения. И, вы знаете, я, к своему стыду, был удивлен: очень много новейших на то время и не утративших актуальность сегодня проблем решалось в этих первых проработках.

Так как же, хорош или плох был проект, с которого, как известно, начинается стройка? Этот вопрос имеет отнюдь не историческое значение и продиктован он совсем не стремлением сводить старые межведомственные счеты. Работа ведь продолжается, вслед за Нурекской сооружаются другие гидроэлектростанции Вахшского каскада. И нынешний начальник управления «Нурекгэсстрой» А. К. Мельников уже сейчас с негодованием обрушивается на некую «девочку из Стройбанка», которая в целях экономии предлагает снять полтора миллиона рублей со строительства дороги.

— Ведь мы же на Байпазе (Байпазинская ГЭС. — *М. З.*) опять строим не так, как предусмотрено проектом, — волнуется Мельников. — По проекту мы сейчас не должны лезть в котлован, а ждать, когда строители построят тоннель. А мы хотим залезть в котлован уже в этом году. Мы же ищем, решаем. Долго искали эти деньги. Мы их нашли на той же дороге. Но это их не касается.

Мы не узнаем, почему на Байпазе нарушили последовательность работ, предусмотренную проектом. Всего в фильме не покажешь. И тем не менее во всей этой круговерти проблем, взаимных претензий прорисовывается сложность решений, которые приходится принимать руководителю стройки, мера ответственности, которую приходится брать. Угадается, увидится и другое: необходимость совместить самостоятельность, по которой он так тоскует, полноту государственного доверия, которая, по его мнению, была у Графтио (но что там масштабы Волховской ГЭС по сравнению с нынешними-то гигантами!), с умением подчинить интересы своей стройки, своего дела общему государственному интересу, меру и цель которого разглядеть очень непросто. Здесь вопрос вопросов фильма: линия совпадения интересов бригады, стройки, государства.

По законам истинной драмы, а на наших глазах разворачивается настоящая драма страстей, действие делает следующий виток, открывает новые обстоятельства, о которых мы не подозревали в его начале. Что там отсутствие черного гранита, заложенного в проект, и «девочка из Стройбанка». В 1973 году строительству Нурекской ГЭС значительно уменьшили капиталовложения. Оказалось... спешить некуда. Отставало сооружение одного из главных потребителей нурекской электроэнергии — Яванского электрохимического комбината, да и другой крупнейший объект будущего Южно-таджикского территориально-производственного комплекса — алюминиевый завод — только начинали вводить. Между тем каждый год строительства ГЭС, если учитывать амортизацию оборудования, зарплату рабочих, обходится в двадцать миллионов рублей. Такова цена диспропорций в развитии народного хозяйства.

Размеры этих цифр, конечно же, поражают воображение. Напомним, однако, что мы заглядываем теперь не просто за кулисы стройки, а попадаем в лабораторию народнохозяйственного планирования, где именно такими цифрами оперируют. Здесь и прибыли, и убытки измеряются миллионами. И заслуга авторов фильма как раз состоит в том, что они пытаются сделать нас сопричастными кругу проблем именно такого масштаба. Большая часть документальных лент, вторгаясь в экономическую проблематику, как правило, останавливается на уровне мышления и видения бригады, цеха,

в лучшем случае предприятия. Создатели «Нурека без легенд» и «Ингурской эпопеи» обратились к механизму экономических решений и свершений государственных размеров.

Значительности и насыщенности жизненной правдой фильма «Нурек без легенд» способствуют не только факты и цифры, приводимые участниками разговора, но и сама его атмосфера — полемическая раскованность, искренность размышлений собравшихся за студийным столом, их стиль поведения. Достаточно вспомнить облик и манеры Ю. К. Севенарда — точность и некоторую язвительность мышления, логику и свободу речи современного технического руководителя или страстность, горестность признаний А. К. Мельникова; неторопливость и раздумчивость интонаций министра энергетики и электрификации СССР П. С. Непорожнего, за которыми угадывается многолетний опыт управления крупной отраслью, чтобы понять, как выигрывает действие от наполнения его атмосферой такого совещания.

Один из эпизодов таджикской картины интереснейшим образом проявляет возможность кинопублицистики быть по-настоящему действенной. Размышляя об уроках стройки, авторы показывают, что на следующей — Рогунской ГЭС Вахшского каскада постарались не повторять прежних ошибок, стройка началась не с палаток и вагончиков, а с современного благоустроенного города. Но в то же время инерция прошлого сохраняется. Потребители электроэнергии Рогунской станции, которая сооружается уже пять лет, пока еще неизвестны, и, стало быть, опасность диспропорции в развитии территориально-производственного комплекса, которая так дорого обошлась при замедлении темпов сооружения Нурека, остается. Как видите, фильм уже не ограничивается анализом свершившихся событий, а вторгается в сегодняшнюю жизнь. Ставит острые проблемы сегодняшней стройки и становится как бы творческой заявкой следующей публицистической ленты.

В «Ингурской эпопее» тоже есть эпизод, в котором прочитывается тема интереснейшей следующей картины. Она может быть посвящена конкретным судьбам родившихся здесь людей, которые причастны к строительству гидроэлектростанции. Это, к примеру, молодая крестьянка Додо Кварацхелия, ставшая оператором на стройке. В ее экранном интервью («Помню, как увидели меня односельчане, растерялись вначале, потом бранить стали. Судите сами: брюки, сапоги резиновые, каска, радиомикрофон. В наших краях среди девушек первая такая...») угадываются отнюдь не простые социальные процессы, пришедшие вместе со стройкой в отдаленную грузинскую деревню. Об этом же свидетельствуют сванские старик со старухой с их каким-то мистическим страхом перед плотиной: «Сколько лет строили эту ГЭС. Наконец, достроили. Не дай бог прорвется... Небось, в Турцию нас всех унесет... Ни днем ни ночью покоя нет. Только об этой стенке думаю». В такого рода эпизодах проглядывает живая ткань жизни.

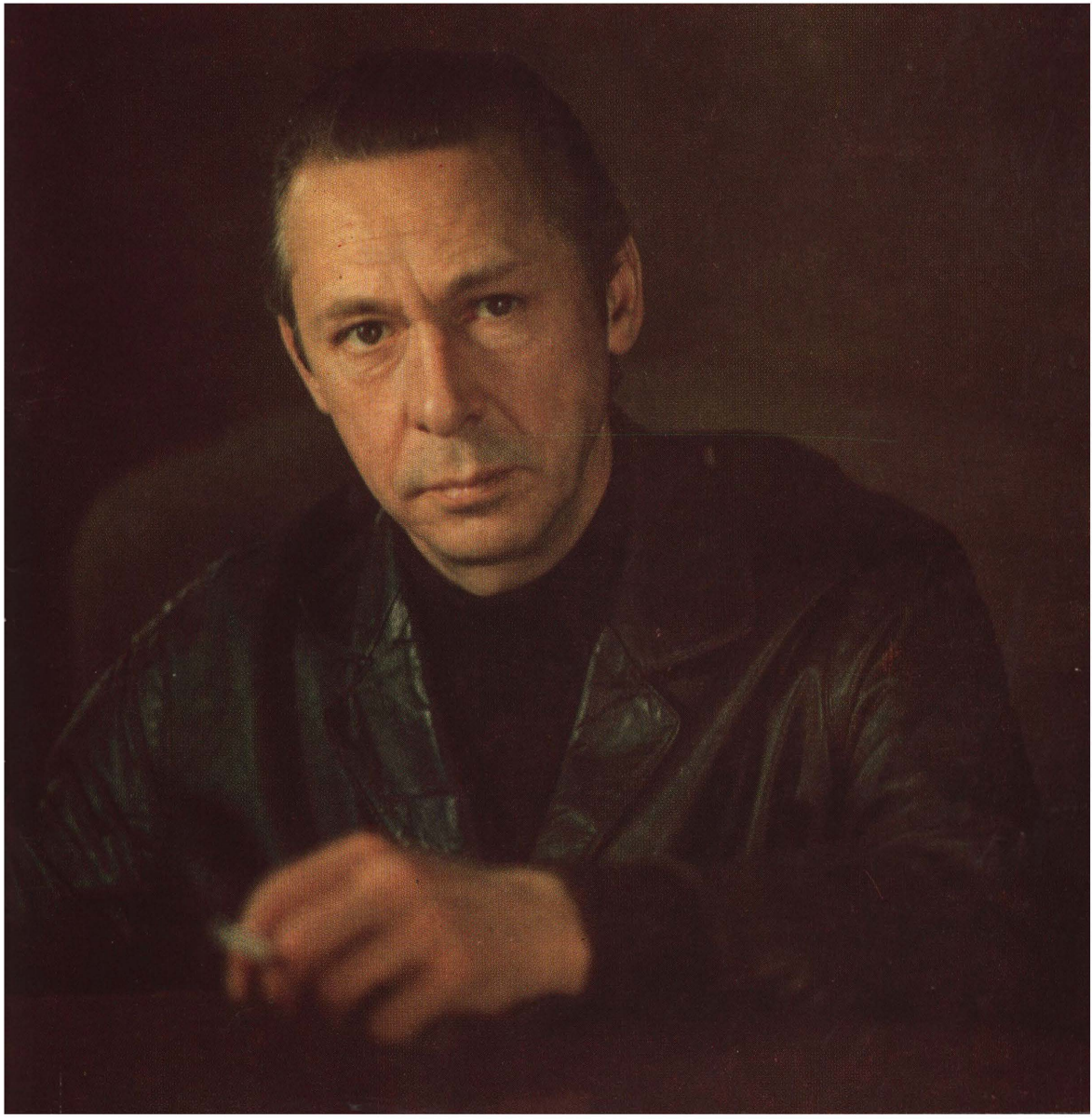
Такие эпизоды интересны еще и тем, что обогащают изобразительный спектр фильмов, большая часть действия в которых вынуждена разворачиваться в кабинетных интерьерах.

Стремление увидеть и запечатлеть образ руководителя в условиях наиболее типичных, близких к его повседневной управленческой работе ведет кинопублициста с камерой в директорский кабинет, в зал заседаний. Но кипение страстей там особенно убедительно, когда сопряжено и с иной изобразительной фактурой. Авторы «Нурека без легенд» понимают это, уводя зрителя от стола совещаний в котлован стройки, перемежая эпизоды, снятые в Нуреке в семидесятые, восьмидесятые годы, кадрами хроники пятидесятых. И вот здесь неожиданно происходит перепад «творческого напряжения», снижение художественной насыщенности кадра. Происходит то, от чего сами предостерегали себя создатели ленты.

Торжества по случаю перекрытия Вахша, праздничные встречи, приезд гостей — все это звучит определенным диссонансом серьезному и острому разговору, который минуту экранного времени назад запечатлевала камера. А ведь подобного рода монтажные перебивки тоже призваны обогащать, вести действие, а не просто служить иллюстративными прокладками, останавливающими его на экране.

Олег Ефремов

Фото В. Бондарева



Алиса Фрейндлих

Фото В. Плотникова

Любовь Полищук

Фото С. Иванова

Василий Лановой.

Фото В. Бондарева

Не могу не вспомнить в данном контексте интересную и значительную, на мой взгляд, картину «Четыре портрета», выпущенную киностудией «Киргизфильм» несколько лет назад. Ее создатели сценарист В. Федоров и режиссер И. Герштейн использовали для построения сюжета прием, близкий к тому, что применили таджикские кинематографисты. Действие происходит в санатории на берегу озера Иссык-Куль, где четверо колхозных председателей проводят свой зимний отпуск, наслаждаются редкими днями отдыха, играют в шахматы, ведут нескончаемую беседу. О чем? Конечно же, люди, живущие в гуще жизни, формирующие эту жизнь, не могут вырваться из круга деловых забот и в дни отдыха, так что праздность здесь кажущаяся. И в санатории не оставляют их мысли о судьбах колхозов да и всего колхозного движения, тем более что в часы покоя и отрешенности от хозяйственной суеты многое видится и осмысливается четче, резче, глубже, словно в разреженном воздухе гор, где, собственно, и находятся герои фильма. В ходе скрупулезно фиксируемых камерой разговоров выявляются характеры этих людей, проясняются их жизненные позиции, которые подчас противостоят одна другой.

Есть в таком разговорном действии, происходящем в основном в санаторной гостиной, и отступления. Но какие?.. Вот, к примеру, председатель колхоза «Дружба» Михаил Николаевич Деревякин, олицетворяющий в фильме городское, индустриальное начало, как бы даже бравирующий стилем своей работы — трудовой день с восьми до шести, никаких бдений в конторе, никого по местам расставлять не приходится, вмешательство в производство только в случае конфликта между специалистами. Все как в учебниках по управлению. И сразу же после уверенно-снисходительного монолога Деревякина в гостиной мы видим его в добротном костюме и красивом плаще карабкающимся в товарный вагон, чтобы посмотреть, как идет погрузка овец, проверяющим зоотехнические документы и чабанов. Такое отступление говорит нам: это ведь в учебниках все просто и ясно, а в жизни все сложнее. Эпизод несет активную публицистическую нагрузку. Вставляя его в действие, авторы сами включаются в спор, идущий в гостиной, уточняют и развивают позиции сторон.

Ну, а что нам дадут в «Нуреке без легенд» кадры, изображающие митинг по случаю пуска Яванского электрохимического комбината, когда мы недавно узнали, что ввод его должен был произойти куда раньше, а сооружение отставало от темпов строительства Нурекской ГЭС? Что даст выспренняя дикторская декларация?

Подобные эпизоды выпадают из общего тона фильма, они суть несостоявшаяся замена иного изобразительного материала, которого, может быть, не совсем осознанно ждешь в ленте. Какого же материала? Здесь мне представляется уместным вспомнить об очень важной задаче современного документального кинематографа — его летописной функции. Трудно себе сейчас представить любое значительное и протяженное во времени явление в жизни страны — будь то космическая эпопея или крупная стройка, — которое бы не сопровождалось длительным кинонаблюдением. Фильмы Владлена Трошкина о БАМе служат одним из ярких примеров такой творческой верности своей теме и своим героям.

Разумеется, важнейшим объектом для экранного наблюдения таджикских кинематографистов могла стать стройка Нурекской ГЭС, а для грузинских — Ингурской электростанции. И создатели «Ингурской эпопеи», казалось бы, в избытке включают в картину эпизоды, показывающие ход строительства: идут вереницы цементовозов, запечатлены работающие экскаваторы, несущие щебень транспортеры. На наших глазах уплотняется бетон, опрокидываются кузова самосвалов. Но подобного рода эпизоды нельзя считать кинонаблюдением над жизнью стройки. Им является летопись дел и событий, конфликтов и характеров. Отсутствие ее фрагментов в лентах, посвященных крупным, длившимся долгие годы стройкам, обедняет действие.

Память подсказывает десятки документальных лент, где в изображении трудового процесса непременно будет слепящий поток льющейся стали, струя падающего зерна, вздыбленная

к небу стрела крана. Все эти «общие места» воспринимаются как чисто внешние знаки труда металлурга, хлебороба, строителя, не раскрывающие сущности этого труда, напряжения и драматизма, свойственных всякому человеческому деянию.

Такая изобразительная знаковость тем более противопоказана фильмам, пытающимся раскрыть народнохозяйственные процессы и явления общегосударственного масштаба. Их стилистика, киноязык должны соответствовать такой масштабности. Это ведь не репортажная зарисовка о трудовом достижении бригады строителей. Нужна иная стилистика. А какая? Не берусь давать советы. Ответить на такой вопрос должны сами документалисты. Творческий опыт здесь еще невелик, и тот, что обретен данными лентами, тоже наверняка окажется полезен. Важно только понять, что такие ленты требуют своего изобразительного решения, поиск которого далеко не прост. В дальнейшей творческой разработке жизненных пластов, затронутых таджикскими и грузинскими кинопублицистами, необходима выработка новых художественных форм, соответствующих специфике анализируемых явлений.

Значение же таких картин переоценить трудно, ибо они продолжают очень еще небольшой, к сожалению, ряд картин, стремящихся приобщить зрителя к экономическому мышлению, осознанию сложных процессов народнохозяйственного и социально-экономического развития нашего общества.

Э. Лындина

Побольше бы только решимости

Не стало ли нынче тесно экранным героям и реальным событиям жизни в устоявшихся жанровых границах документального кино? Об этом невольно задумываешься после фильма узбекского режиссера Даврана Салимова о двух новых городах — Навои и Зеравшане, выросших в пустыне «на берегу песков». Вопрос возникает вовсе не потому, что авторы картины идут давно проторенной дорогой фильма-обозрения. Напротив, стремление Салимова сказать свое, незаемное слово неоднократно прорывает привычные рамки жанра. Что именно и создает почву для размышления.

В картине два главных героя: Город и Пустыня в их притяжении и отталкивании, взаимоотрицании и взаимоутверждении. Авторы старались в равной степени распределить внимание между своими героями. Это заметно. Но если в экранном времени превалирует город, то по результату эстетическому пустыня, на мой взгляд, взяла верх.

Туркменский режиссер Ходжакули Нарлиев, не раз обращавшийся в своих лентах к подобному материалу, однажды сказал: «...и нет у людей пустыни чувства отлучения от жизни, ощущения однообразия окружающего их мира. Напротив!.. Надо только уметь любить ее... Тогда и предстанет песчаное многоцветье во всем своем многообразии...» В фильме о Кызылкумах Давран Салимов и оператор Шухрат Махмудов будто бусинку за бусинкой нанизы-

---

«НЕ НАЗЫВАЙ КЫЗЫЛКУМЫ ПУСТЫНЕЙ»
Авторы сценария С. Благов, Д. Салимов. Режиссер-оператор Д. Салимов. Оператор Ш. Махмудов. Композитор Р. Вильданов. Студия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана, 1982.

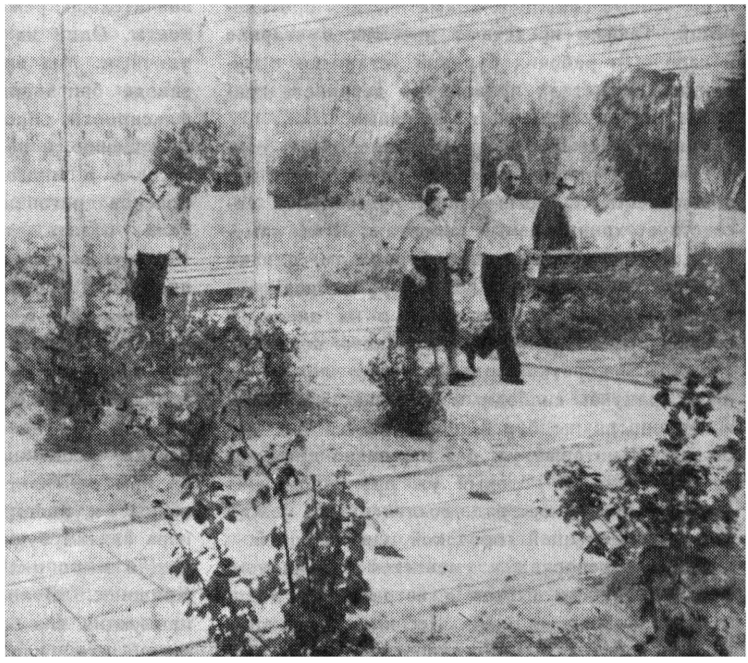
вают эпизод за эпизодом, собирая многоцветное ожерелье пластического образа пустыни.

Среди песков розовым цветом осыпаны деревья. Этот сад много лет назад вырастил из двух абрикосовых косточек чабан Бердыев на крохотном островке земли. Наверное, хотелось ему радовать своим садом глаз и душу усталых путников, что едут этой дорогой... Темнолицый чабан несет маленького ягненка — как бережны его большие, грубоватые руки, охраняющие живое существо...

А вот и перекочевка, привычное для пустыни явление — только не на верблюдах, не на лошадях — на машинах. Не было бы ничего особенного в этом эпизоде (автомобиль, как и другие предметы и приметы современной цивилизации, — не новость и в пустыне), если режиссер не предложил бы нам поразмыслить: а так ли уж безболезненны результаты некоторых перемен, которые коснулись природы, привычного бытового уклада? Ломка, тем более резкая, не может не отозваться определенными проблемами. Д. Салимов и его соавтор по сценарию С. Благов помнят о том, что веками сложившийся образ жизни по-своему закодирован в людях и так просто не исчезает.

В многолюдье улиц Навои авторы заметили старика. Он в фильме — герой эпизодический, но сразу же запоминается и надолго остается в памяти... Наезд, крупный план: тяжелая складка рта, горечь в глазах... Не всем, оказывается, уютно в новом городе. Взгляд старика будто устремлен за громады домов, туда, где раскинулось песчаное море. Диктору доверены его мысли: «Как объяснить новому поколению, что порой мы чувствуем себя одинокими в давке большого города и счастливыми на пятачке земли в песках? И можно ли это вообще объяснить?»

Действительно, вряд ли отыщется ответ на такой вопрос. Авторы, понимая это, не стремятся к поспешным лжеутешениям. Они предоставляют действительности ее право на драму, неизбежную в процессе ломки привычного, столетиями сложившегося уклада



«Не называй Кызылкумы пустыней»

жизни. Проходя улицами нового города, старик осторожно заглядывает в окна: как живут здесь люди, построившие чудо в океане песков? Эпизод снят так, что сюжетная линия жителя пустыни в городе перестает быть только крупицей реальности. Не меняя изначально принятой ими лексики киноповествования, режиссер и оператор находят прямую связь между этой реальностью и символикой, из нее вырастающей: смыкаются и живут вместе разные исторические эпохи. Образ старика становится поэтическим знаком. Такой прием в принципе характерен для творческой манеры Даврана Салимова, если вспомнить и другие его ленты. Поэтому мне представляется закономерным, что именно с этого эпизода режиссер все более укрупняет один из центральных мотивов ленты: человек и природа.

Авторская позиция очень активна. Она подчеркнута средствами впечатляющими и в то же время ненавязчивыми, за ними скрыта романтическая энергия создателей картины.

По мере развития фильма Д. Салимов исподволь вкрапляет в повествование эпизоды, исполненные сложных, драматических противоречий. Такими предстают новеллы о старике в городе, о рабочих буровой установки в пустыне, где металл накален до девяноста градусов, а воду отмеряют кружками.

Режиссер смело сочетает разнородные стилистические приемы там, где видит в том необходимость. С возвышенной символикой соседствует хроникальный репортаж. И мы замечаем, что жара привычна буровикам, однако сегодня — по всему видно! — на редкость трудный день. Это читается в их лицах, в струящейся раскаленности знойного воздуха... Наступает короткий отдых. Люди лежат на песке, радуясь свободным минутам, но и они вскоре прерваны бурей, поднявшейся над пустыней. В который уж раз нарушено дремучее ее безмолвие. В который уж раз напоминает она о зыбкости преград, воздвигнутых между нею и современной городской цивилизацией.

Снова репортаж сменяется символом. Вспышка ярости песков и ветра снята документально точно и ярко. Песок и ветер врываются в город, безжалостно сметают на своем пути все, что им смести под силу. Вихрь — не из тех, что аккуратно организовали умелые «ветродуи» на съемке игровой картины. Снятый документально, эпизод смонтирован интонационно и ритмически в совершенно иной манере, чем репортаж о жарком дне на буровой. Взвинчен темп, меняются планы и ракурсы съемки. И перед нами — картина буйства природы, характерная для таких минут и для этих мест. Короткий фрагмент приобретает расширительный смысл благодаря интересно найденному визуальному решению. Природа впервые в картине предстает на экране откровенно агрессивной, а человек — в состоянии обороны.

В пустыне режиссер и оператор сумели запечатлеть не только точные характеристики реальной действительности, не просто трогательные или, наоборот, жесткие приметы ее бытия. Несомненна эмоциональная насыщенность этих эпизодов, создавшая точную атмосферу, особое настроение, помогающие зрителю постигать неведомую жизнь.

Подобные фрагменты встречаются — но значительно реже — и в «городской» части ленты. Один из них показался мне особенно удачным. Мы видим во время перерыва на заводе бригадира Владимира Кривоноса. Зафиксирован проход героя по заводскому помещению, и пока идет он, за кадром звучит рассказ о многовековой трагической истории поисков драгоценного металла, который не хотела отдать, а теперь отдала пустыня. На экране золотые и серебряные слитки — продукция зеравшанского завода, где трудится Владимир Кривонос — передовой рабочий, депутат Верховного Совета СССР. За этими драгоценными металлами много веков назад повел в Азию свои легионы Александр Македонский. За золотом отправил пропавшую в песках экспедицию Петр I. В прошлом веке за ним охотились в здешних местах отечественные и иностранные золотоискатели... Теперь слитки буднично лежат штабелями в цехах, и мимо них спокойно проходит бригадир Кривонос. Золото — ежедневная, обычная продукция его бригады, как для сталевара — сталь, для хлопкороба — хлопок, который,

мне кажется, потому именуют белым золотом, что ценен в нем труд и ценен работник, — это дороже золота.

А еще нам покажут приезд матери Кривоноса в Зеравшан — в светлую, современную квартиру, где живут сын и его семья. И жизнь здесь как будто такая, как всюду... Во всяком случае, авторы пытаются это доказать. Только так ли это?.. Чудо-города и есть чудо, потому что появились на земле, где не росло и травинки и не возвышалось ничто, кроме барханов. Пожалуй, здесь и коренится ошибка авторов картины: они предлагают нам поверить, что Навои и Зеравшан спокойно вписываются в ряд других новых городов, и в этом ключе решают городские эпизоды ленты.

Город Навои уже однажды появлялся в фильме игровом, поставленном узбекским режиссером Равилем Батыровым, — «Вот вернулся этот парень...». Исполнитель главной роли в этой картине Рустам Сагдуллаев позже рассказал на страницах журнала «Искусство кино» об атмосфере города Навои — города молодежи, жизнерадостной, исполненной энергии. В ленте Салимова разговор о молодежи возникает в ином ракурсе. Он начинается во время встречи директора профессионально-технического училища с выпускниками средней школы. Директор убеждает их поступить в училище, объясняет, что в Кызылкумах нужны закаленные люди, способные противостоять трудностям. Однако в ответ — молчание. Выпускники школ уезжают. В финале картины ребята расстаются друг с другом, возможно, навсегда. Горько плачет девушка. Бегут к самолету ее сверстники — те, кто не откликнулся на приглашение директора профтехучилища. Молчание бывает красноречивее слов.

К сожалению, не узнать нам истинных причин, почему молодежь покидает эти молодые города. Можно предположить, что в их стремлении уехать есть свой резон: у ребят выросли крылья, вот и летят они в новый, незнакомый, обещающий свершения и удачу огромный мир. Это заложено в самой природе молодых. Много лет назад, думается, с таким же чувством прилетел в Кызылкумы Владимир Кривонос, реализовав в пустыне свои способности. Может быть, имело смысл повернуть новеллу о Кривоносе и этой стороной его судьбы? Тогда желание юношей и девушек уехать, испытать себя стало бы более понятно.

Или здесь другая причина? В Зеравшане мало точек приложения сил для молодежи, для становления и определения своего и только своего пути. Догадываясь по фильму, что перед нами «город при заводе» (немало сегодня таких городских поселений), мы вправе высказать и такое предположение. Впрочем, есть для него некоторые основания. В интервью с выпускниками настойчиво звучит мысль о том, что молодым в обоих новых городах неинтересно. Но почему?

Зрителям предложено довольно много информации о Навои и Зеравшане: возрастной ценз городов, высокий процент рождаемости. Нашлось место для съемок во Дворце бракосочетаний и даже рассказа о «моржах». Но эти сведения мало помогают создать объемный образ именно этого города, не только живописный, но и социальный его портрет. Плавные переходы эпизода в эпизод, тематически, казалось бы, идеально выдержанные, не оставляют, однако, штрихов, отличающих города на берегу песков от прочих. Рассказ об отдыхе детей сменяется кадрами отдыха взрослых; интервью с врачом из роддома аккуратно проиллюстрировано показом новорожденных, пробегами школьников — как у всех. А ведь речь идет о явлении столь необычном.

Вот почему создается ощущение, что затронутая в фильме тема молодежи требовала более полного анализа, нежели короткие интервью. Ответственность объектива перед действительностью поначалу повела авторов к попытке всерьез говорить о конфликтах, рожденных жизненными реалиями. Но они остановились, набросав лишь эскиз темы, которая, несомненно, могла бы усилить общественную значимость картины. И все же лента о Кызылкумах дает основание предположить, что поиск новых художественных структур для яркого и самобытного осмысления современной темы уже приносит результаты. Побольше бы только решимости, когда хочешь (и можешь!) разорвать привычные рамки жанра...

Лаборатория

По заявке Константина Симонова...

На Центральной студии документальных фильмов завершается работа над полнометражной лентой о Маршале Советского Союза Г. К. Жукове. У истоков создания этого фильма стоял Константин Михайлович Симонов. Авторы фильма — сценарист И. Ицков и режиссер М. Бабак — предоставили редакции некоторые документы, рабочие записи, редкие фотографии, связанные с картиной.

Сразу после кончины Г. К. Жукова в 1974 году К. М. Симонов направил в редакцию «Литературной газеты» очерк «Халхин-голская страница». Вот отрывок из этого очерка:

«...Не стало Жукова...

Трудно без душевного волнения смотреть на фотографию в «Правде» — руководители партии и правительства несут урну с прахом Георгия Константиновича Жукова к Кремлевской стене...

Зная, как тяжко — смертельно — он болен, я уже несколько недель готовил себя к вести об этой тяжкой для нашей Родины утрате.

И все-таки его смерть глубоко потрясла меня, наверное, как и всякого участника Великой Отечественной войны».

Из рабочих записей К. М. Симонова и М. М. Бабак, сделанных во время работы над телефильмами «Солдатские мемуары» (1976)

...Надо обдумать, как монтировать ответы на вопросы. Может быть, обнажить прием и сказать, что, в общем-то, всех, с кем мы разговаривали, я, задавая эти вопросы, спрашивал: что самое страшное на войне, что самое трудное, что среди всего трудного и страшного — все-таки самое радостное?

...И дальше дать монтаж ответов. Возникает вопрос: может ли выглядеть весь фильм как история одного обобщенного метафорического Солдата?

Многое — за это, но есть и против, поскольку у нас вводятся реальные люди, и это будет разрушать метафору.

Однако тема того, что все-таки солдат, как бы один и тот же Солдат, отошел до Сталинграда, а потом все-таки дошел до Берлина, если говорить глобально, она существует, это факт. Сколько раз он по дороге умер, где, как — это другой вопрос, но это факт — он отступил и он пришел. О нем немцы говорили в начале войны: русский солдат дерется более стойко, чем они предполагали.

Его, Солдата, они подразумевали, когда в конце войны обращались к берлинскому гарнизону.

Геббельс писал: надо брать пример с ленинградцев, вот так обороняйте Берлин, как русские обороняли Ленинград.

Речь шла о нем — в начале и в конце войны, — о Солдате. Именно он сделал то, чего от него ждала страна.

Проверить по интервью все места, где говорят солдаты об этом.

Просмотреть по интервью все, что говорят солдаты о маршалах и командующих... Пока за пределами фильма остается тема: солдат и маршал.

...Жуков был тем человеком, которого Сталин отправил спасать положение в Ленинграде в самые критические сентябрьские дни 1941 года, а потом отозвал его оттуда под Москву в самое критическое для нее время — в начале октября...

Разумеется, и то, что Ленинград не пал, а выстоял в блокаде, и то, что немцев повернули вспять под Москвой, — историческая заслуга не двух и не двадцати человек, а многих миллионов военных и невоенных людей, результат огромных всенародных усилий. Это

Константин Михайлович Симонов и Георгий Константинович Жуков

тем более очевидно сейчас, с дистанции времени.

Однако, если говорить о роли личности в истории в применении к Жукову, то имя его связано в народной памяти и со спасением Ленинграда, и со спасением Москвы. И истоки этой памяти уходят в саму войну, в 1941 год, в живое, тогдашнее сознание современников. Этим и объясняется непоколебимость их памяти перед лицом разных событий последующего времени.

Последующий ход войны сделал особенно любимыми в народе несколько имен выдающихся военачальников. Но среди них Жуков все равно остался первой любовью, завоеванной в самые трагические часы нашей судьбы, и потому — сильнейшей...

Председателю Госкино СССР
товарищу Ермашу Ф. Т.
от К. Симонова

Заявка

Излагаю свои предложения о работе над фильмом о Маршале Советского Союза Г. К. Жукове. Предложения эти я выдвигаю после обсуждения их с режиссером М. М. Бабак, которая дала принципиальное согласие продолжить со мною совместную работу, начатую кинофильмами «Чужого горя не бывает», «Шел солдат...» и телефильмами «Солдатские мемуары».

О содержании фильма.

Жанр фильма предлагаю обозначить как художественно-биографический.

Предполагаемое название: «От Халхин-Гола до Берлина», с подзаголовком, поясняющим, что зритель увидит фильм, посвященный военной деятельности Г. К. Жукова в годы 1939—1945.

Думаю, что временные рамки, точно отвечающие названию, определены правильно — все самое главное, сделанное Жуковым, что сохраняется в народной памяти, совершено им именно в эти решавшие судьбу страны годы.

Однако, разумеется, в этих основных рамках предполагаются и некоторые отступления в прошлое — в годы юности, первой мировой и гражданской войн, и предвоенной службы Жукова в Красной Армии. Количество и длина этих отступлений определится после работы над поисками кино- и фотодокументов.

В основу фильма будут положены следующие материалы:

1. Из кинолетописи Великой Отечественной войны. Кинодокументация 5 августа 1966 го-

да «Маршал Советского Союза Г. К. Жуков рассказывает о битве под Москвой».

Это беседа с Г. К. Жуковым, которую брали у него я и тогдашний главный редактор «Военно-исторического журнала» генерал-лейтенант Н. Г. Павленко.

Беседа бралась в период работы В. С. Ордынского, Е. З. Воробьева и моей над фильмом «Если дорог тебе твой дом...». Некоторые кадры из этой беседы вошли в фильм, все остальное осталось в кинолетописи.

Предполагаю широко использовать этот уникальный летописный материал о битве под Москвой, поставив его в центр повествования, тем более что сам Жуков в ответ на мой вопрос — что из всех огромных событий войны с особенной силой живет в его памяти? — отвечает в кадре кинолетописи:

«...Больше всего мне, конечно, запомнилась битва под Москвой... Я и до сих пор помню самые мелкие детали этого сражения».

2. Кинокадры и фотодокументы, связанные с деятельностью Жукова и с действиями войск, которыми он командовал в ходе военных событий 1939 и 1941—45 годов.

С поисками и отбором этих кадров и фотодокументов в государственных архивах, а также в личных архивах фотокорреспондентов будет связана длительная и кропотливая работа; но полагаю, что в итоге необходимый для фильма материал будет собран.

3. Архивные документы военных лет — рукою Жукова писанные приказания и распоряжения, а также его донесения и предложения, адресованные в Ставку и Генштаб. С рядом этих документов, связанных с периодом Московской битвы, я знаком. Они весьма выразительны и могут быть с успехом использованы иногда непосредственно в кадре, иногда в закадровом тексте.

4. Книга Г. К. Жукова «Воспоминания и размышления».

Наиболее выразительные и важные фрагменты из этой книги могли бы прозвучать в фильме и за кадром и в кадре в чтении и исполнении актера, создавшего в художественном кино наиболее достоверный в восприятии зрителей образ Г. К. Жукова.

При наличии его принципиального согласия на это, я имею в виду М. А. Ульянова.

5. Мои собственные записи бесед с Г. К. Жуковым в разные годы, начиная с 1939 года, о его военной деятельности и его взглядах на целый ряд военных вопросов.

Несколько кратких фрагментов из этих записей могли бы быть использованы в закадровом тексте фильма, так же, как и мои, опубликованные в книге «Разные дни войны», дневниковые записи о Жукове в Карлсхорсте в день капитуляции.

6. Свою книгу «Воспоминания и размышления» Жуков посвятил советскому солдату.

Предполагаю включить в фильм несколько как бы ответных, кратких высказываний тех людей, которым посвящена книга, — рядовых солдат Великой Отечественной войны о Жукове, как о командующем фронтом, в составе которого они воевали под Ленинградом, под Москвой и под Берлином.

7. Современные съемки некоторых мест, связанных с событиями, отраженными в фильме, — в том числе некоторых пунктов в Ленинграде и под Ленинградом, в Москве и под Москвой, под Берлином и в Берлине, а также на Халхин-Голе. Эту последнюю съемку желательно будет приурочить к августу 1979 года, когда там, на месте, на Халхин-Голе, с участием советских и монгольских ветеранов будет отмечаться сорокалетие этих событий. Думаю, что сейчас это будет особенно политически актуально.

12 августа 1978 г.

Из статьи К. М. Симонова «Исполнение желаний» (1977)

...Надо сказать, что чувство истории вообще, как мне кажется, органически присуще Ульянову, и мне бы хотелось сегодня подробнее сказать именно об этом, вспоминая несколько последних по времени работ Ульянова.

...Начну с того же — с ощущения неотделимости от времени. Именно это чувство вызвал в фильме «Блокада» тот Жуков, которого сыграл Ульянов. Мне доводилось ви-

деть Георгия Константиновича Жукова многократно, начиная с 1939 года, с Халхин-Гола, и до последних лет его жизни. И казалось бы, то, что Ульянов не стремится при помощи грима добиться максимального внешнего сходства, должно было помешать мне воспринимать его как Жукова. Однако на деле — все наоборот. Да, у меня так же, наверное, как и у других людей, много раз в жизни видавших Жукова, не возникает мгновенной пораженности физическим сходством — зато возникает нечто другое, возникает чувство, что перед тобой — Жуков, с его силою характера, с его масштабом личности, с его обыкновением говорить и действовать именно так, именно в этих, а не в каких-либо иных исторических обстоятельствах. Возникает главное: вера в правду того, как говорит, и того, как поступает там, на экране, этот человек.

Думаю, что масштабы того достижения, к которому пришел здесь Ульянов, близки к нашим представлениям о Чапаеве Бабочкина. Убежден, что Ульянов на этом не остановится и еще вернется к образу Жукова, и в этом смысле его работа в фильме «Блокада» — только великолепное начало дальнейшей работы. Думаю, что это одно из тех, адресованных в будущее, желаний, исполнению которых нам еще предстоит порадоваться вместе с самим Ульяновым.

Из письма К. М. Симонова к М. М. Бабак от 17 октября 1978 года

...Хочу рассказать тебе о Николае Харлампиевиче Бедове. Это тот самый замечательный

Маршал Советского Союза Г. К. Жуков перед парадом Победы

человек, который, по слову генерал-адъютанта Жукова Минюка, «всю войну был на два шага сзади и один — справа от Маршала». Это ему 28 июня 1941 года, как он сам рассказывает, Жуков вручил удостоверение личности с правом прохода во все здания Наркомата обороны и с текстом: «...является офицером особых поручений у начальника Генерального штаба». Так он и пролетал, проездил, прошагал, прополз на брюхе вместе с Жуковым всю войну... И всю войну — снимал Маршала!

...Сколько мы с тобой видели разных фотографий! Но таких снимков, как у Бедова, я не видел нигде — это Жуков — непарадный, увиденный совсем по-особому. Это любительские фото — но они, честное слово, стóят лучших работ профессионалов — тут и улыбка, и жест, и походка, и гимнастерка без звезд — все чрезвычайно интересно, важно, просто необходимо для будущей картины...

●

В августе 1979 года в Монгольской Народной Республике торжественно отмечалось 40-летие разгрома японских милитаристов на Халхин-Голе. К. М. Симонов был приглашен на праздник в числе почетных гостей. Однако он уже не смог приехать в Улан-Батор...

Письмо Генеральному секретарю ЦК МНРП, Председателю Великого народного хурала МНР Юмжагийну Цеденбалу

Дорогой товарищ Цеденбал!

Простите, что пишу от рýки, — лежу в послеоперационной.

Ужасно́ жаль, что не приеду в Монголию по Вашему почетному для меня приглашению.

Поздравляю Вас с великим для обоих наших народов интернациональным праздником победы на Халхин-Голе!

Желаю счастья Вам и в Вашем лице всему монгольскому братскому народу!

Любящий и глубоко Вас уважающий
Ваш Константин Симонов

11 августа Москва Больница

Из рабочих записей К. М. Симонова к фильму о Г. К. Жукове:

...Церемония подписания безоговорочной капитуляции германской армии описана уже много раз... Писал об этом и я. Не буду повторять ни других, ни себя в описании подробностей. Но некоторые свои ощущения того дня, связанные с Жуковым, хочу вспомнить.

Очевидно, можно без преувеличений сказать, что среди присутствовавших там представителей Союзного командования именно за его плечами был самый большой и трудный опыт войны. Однако капитуляцию неприятельской армии ему приходилось принимать впервые, и процедура эта была для него новой и непривычной. Если бы он сам воспринимал эту процедуру как дипломатическую, наверное, он бы чувствовал себя менее уверенно. Секрет той спокойной уверенности, с какой он руководил этой процедурой, на мой взгляд, состоял как раз в том, что он не воспринимал ее как дипломатическую. Подписание Акта о безоговорочной капитуляции германской армии было для него прямым продолжением работы, которой он занимался всю войну: ему было поручено поставить на ней точку именно как военному человеку, и он поставил ее с тою же уверенностью и твердостью, которая отличала его на войне.

Трудно даже мысленно проникнуть в душу другого человека, но надо думать, что Жуков ощущал себя в эти часы не только командующим фронтом, взявшим Берлин, или заместителем Верховного Главнокомандующего, но человеком, представлявшим в этом зале ту армию и тот народ, которые сделали больше всех других. И как представитель этой армии и этого народа он лучше других знал масштабы совершившегося и меру понесенных трудов. В его поведении не было ни высокомерия, ни снисходительности. Именно для его народа только что закончившаяся война была борьбой не на жизнь, а на смерть, и он вел себя с той жесткой простотой, которая пристала в подобных обстоятельствах победителю.

Хотя впоследствии и среди побежденных не-

Роман Лазаревич Кармен и Георгий Константинович Жуков

мецких генералов, и среди разделивших с нами победу союзников нашлись люди, задним числом оспаривавшие масштабы нашего вклада в эту победу, тогда, в мае 1945 года, на этот счет не существовало двух мнений.

В этом не оставляло сомнений даже поведение подписывавшего капитуляцию фельдмаршала Кейтеля. Надо отдать ему должное: он вел себя с подобающим достоинством. Но наряду с этим было в его поведении и нечто другое, неожиданное. Казалось бы, ни его политические взгляды, ни его мысли о собственном будущем не должны были заставить его относиться к Жукову с большим вниманием, чем к другим сидевшим в этом зале представителям союзного командования. Скорее следовало ожидать обратного. Однако логика проигранной войны, помимо воли Кейтеля, оказалась сильнее всего остального. Наблюдая за ним во время процедуры капитуляции, я несколько раз видел, с каким пристальным вниманием он следит за Жуковым, именно и только за ним. Это было горькое, трагическое любопытство побежденного к той силе, которую олицетворял здесь Жуков, как к силе наиболее ненавидимой и в наибольшей степени решившей исход войны.

С тех пор, когда я читаю статьи и книги, задним числом ставящие под сомнение меру нашего вклада в победу над фашистской Германией, я почти всегда вспоминаю Карлсхорст, капитуляцию и лицо фельдмаршала Кейтеля, с каким-то почти жутким любопытством глядящего на Жукова...

После подписания Акта капитуляции происходил затянувшийся далеко за полночь ужин, который давало наше командование в честь союзников. Во время ужина было много не удержавшихся в моей памяти речей, но одно место в речи Жукова я запомнил. Американское и английское командование было представлено высшими авиационными начальниками — генералом Спаатсом и маршалом авиации Теддером. Уже не помню, за здоровье кого из этих двоих авиаторов произносил тост Жуков, но сказал он примерно следующее:

«Пью за ваше здоровье от имени наших солдат, которым для того, чтобы увидеть результаты вашей работы, пришлось дойти до Берлина своими ногами».

Я сказал «примерно» из осторожности. Но, по-моему, сказаны были именно эти слова. И запомнились они потому, что за ними стояло то самое, что называется нашим вкладом в победу, стояла формула нашего участия в этой так дорого стоившей нам войне...

Ракурс

Александр Васинский

Полеты по собственному желанию

То, что отдельные знаменитости капризны, эгоистичны, высокомерны, заняты, забывчивы, несговорчивы и т. п., я давно знал по литературным и другим источникам. Теперь, похоже, мне предстояло испытать это на себе: я набирал с трудом добытый номер домашнего телефона заслуженного ар...

Впрочем, сначала сделаю маленькую оговорку.

Когда вышла на экраны картина «Влюблен по собственному желанию», где я дебютировал в кино в качестве соавтора сценария, то раздалось несколько неожиданных звонков от людей, прочно не объявлявшихся десятилетиями. «Зазнаешься, да?» — слышался в трубке порядком закуржавевший голос бывшего одноклассника по школе в Сокольниках. «Старичок», — обращалась в стиле времен молодости бодрящаяся сверстница, моя приятельница шестидесятых годов текущего столетия. От них я и услышал пресловутые вопросы: «Ну, ты, конечно, сценарий один писал, а режиссер, как всегда, примазался, да?». И — это спросила та приятельница: «Ну, как тебе Янковский?»

На первый вопрос ответить было легче легкого. Режиссер «Ленфильма» Сергей Герасимович Микаэлян собственноручно написал больше половины сценария и диалогов, не говоря о том, что ему принадлежат идея и сюжет вещи. Со вторым вопросом было трудно, потому что хотя Олег Иванович Янковский и снимался в «моем» фильме в главной роли, на съемках я не присутствовал, личного знакомства с ним ранее не водил и вообще видел его всего один раз на просмотре готовой картины на «Мосфильме», когда в спешке представления я запомнился ему почему-то как житель Ленинграда, и он, когда мы вышли на улицу, сел в свою машину, хлопнул дверцей и через окно пожелал мне счастливого пути домой... Собственно говоря, этим миражем автомобиля с воспаленно мигающим в сумерках фонарем левого поворота и исчерпывалось мое личное знакомство с Янковским.

Но оставалось знакомство с его творчеством, его ролями в фильмах, и я сказал бывшей «шестидесятнице», а ныне сорокавосьмилетней «восьмидесятнице», сказал, само собой, в стиле той эпохи:

— Что? Янковский? Да, знаешь, железно.

И вдруг в редакции получаю задание взять у Янковского интервью. И вот набираю номер домашнего телефона, чтобы договориться о встрече. Внутренне боюсь не столько отказа, сколько тона согласия. Длинные гудки. «Я слушаю». Он. Сразу и просто называет время встречи. Отлегло. Я благодарен ему за эту простоту. У меня не было опыта общения со знаменитостями. Издалека мне казалось, что они относятся к людям, пишущим о них, как к тем птицам, которых гиппопотамы допускают сесть себе на спину выклевывать из складок шкуры клещей. Но, наверное, не обязательно говорить знаменитостям одни приятные вещи и все время поддакивать.

Мы встретились вечером в редакции, по соседству с Театром Ленкома, за пять часов до отхода поезда в Ленинград, куда Олег Иванович ехал для участия в авторском вечере. Эти свои непрофессиональные заметки о Янковском я буду чередовать с выдержками из той нашей беседы.

С чего начать? Ну прежде всего с того, что Янковский мне симпатичен, это «мой актер». Мне интересно на него смотреть, что бы он ни делал. Говорю это потому, что с удивлением узнал, что нравится он далеко не всем, что есть (среди журналистов, по крайней мере) такие,

Олег Янковский.
Фото И. Гневашева

которые не принимают именно «его внешность» и подчеркнуто не ходят «на Янковского». Ну что же, кинокартина — это не профсоюзное собрание, и явка на нее не обязательна. Мне же, повторю, нравится именно материя его актерского облика. Причем Олег Иванович может быть очень красив, а может, как в фильме «Влюблен по собственному желанию», предстать иной раз (утром) с лицом, похожим на прошлогодний жеваный, слежавшийся комом носовой платок, забытый с осени до весны в кармане куртки на нетопленной даче.

Янковского я заметил давно, когда он снялся в превосходном фильме режиссера Е. Карелова «Служили два товарища» (по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида). Счастливой, как принято говорить, наружности было бы катастрофически недостаточно для образа Андрея Некрасова, красноармейца не от сохи или топора-рубанка, а от книги, пера, киноаппарата, то есть образа интеллигента. Молодой актер только ему известными средствами сыграл Некрасова искренне, свободно, но вместе очень плотно, поглощенно, так что в образ нельзя протиснуть даже тень другого представления об игре и роли. Это были полеты чистого русского мальчика в «прекрасном и яростном» небе революции. Что-то и в самом деле тут было от чистых душ платоновских героев. Но и было что-то чуточку выходившее за пунктирную линию образа и не поддававшееся однозначному толкованию. Янковский вообще в ролях «делится» не без остатка.

Роль Некрасова была, бесспорно, отмечена талантом. Фильм вообще блеснул актерскими талантами — что Р. Быков, местами становившийся «чужим среди своих», что В. Высоцкий, в котором иногда проскальзывало в известном смысле что-то от «своего среди чужих».

Янковский в ролях такого обобщающего плана, как мне кажется, обладает редким свойством сделать интимным самое общезначимое, социально характерное явление, придать исповедальность общеизвестному лозунгу, сообщить «янковщинку» распространенному, узнаваемому типу поведения. От Некрасова ниточка тянется к роли парторга в «Премии», хотя их и разделяют многие годы.

Я не киновед, не биограф актера и не знаю, какая роль была у него в кино первой. Для меня ею был Андрей Некрасов в «Служили два товарища», и я считаю, что случилось роковое, загадочное, зависящее от тысяч случайностей и неслучайностей и самое главное в жизни актера — открытие его, именно его, имярек, из общего ряда: «Я есть! Есть я! Я есмь!».

Быть открытым — что может быть для актера важнее? Сколько есть даровитых артистов, но до сих пор не открытых — ролью, случаем, режиссером; бывает, что актер не открыт даже самим собой... Разве так не бывает?

Обаяние артиста. Недавно в болгарском еженедельнике «Паралели» наткнулся на перепечатку из «Жур де Франс», где приводится высказывание Лукино Висконти об Алене Делоне. Вот оно: «Его очарование воздействует молниеносно, но он притягивает и чем-то другим, что принадлежит только ему и что не поддается определению». Всякие рассуждения о талантливом актере должны оставлять пропуски, «белые пятна» неопределимости, недосказанности, иначе...

●

О. Я. Мне иногда приходится такое читать про себя, написанное на таком уровне, что... ну, не буду, а то вы, я вижу, уже готовы защищать собратьев по перу. Ты мучаешься, ищешь, а тебя возьмут и в два приема разложат по полочкам: тут он современный, там он достоверный, здесь он социальный, там он актуальный... Да не актуальный я! Актер должен уметь — и это качество я в себе культивирую — быть всем, быть всеми и ни во что не клишироваться. Вы меня понимаете? Если я актуален, то я преходящ, потому что сама актуальность скоротечна. Сегодняшний день кончается завтра. Конкретность определенна. И, как все определенное, она несет в себе достоинства и недостатки породившего ее кванта времени. Почему я мотаю себя по эпохам, ношусь, как тромб, по сосудам людей самых разных времен, сословий, темпераментов?.. Чтобы не остановиться, не затвердеть, не определиться во что-то стойкое, однозначное, определенно конкретное. В фильме «Щит и меч» я был декоративен. Это за меня работала генетика, то была, так сказать, за-

слуга моих родителей. В «Служили два товарища» уже подключилась моя личность. В Мюнхгаузене выплеснулись и горечь, и нежность, в его жилах бродила моя кровь. Некрасов — это я. И Мюнхгаузен — это я. И Макаров из «Полетов во сне и наяву» — это все я. Повторяю вслед за Флобером. Вы меня понимаете?

●

В нашей беседе часто звучало его: «Вы меня понимаете?» При этом он всматривался своим этим улыбчиво-пристальным взглядом. Еще разговор часто прерывался его восклицаниями: «Это же на валюту ценится!» или: «А кто же это все напечатает?!»

Конечно, каждый хороший актер должен опасаться зрительского клиширования. Мой собеседник говорил: «Как только начнешь быть конкретным, таким, каким тебя ждут, от тебя отвернутся. Все: ты ясен. Если же ты излучаешь что-то, что не сразу поддается формулированию, ты интересен для них». Я спросил: «А как это делается?» Он ответил: «Я об этом в момент работы никогда не задумываюсь, ибо, если бы я задумывался, я бы этого не сделал».

Однако же что бы он ни говорил о своей аллергии по отношению к словам «актуальный», «конкретный», это означает лишь неприязнь к клишированию. Янковский открещивается от ярлыков. Но он при этом очень дорожит понятием «современный актер». Внешне он такой, каким смотрится (или хотелось бы, чтобы смотрелся) — желательный тип современного человека «под сорок». Худощав, поджар — неважно, от природы такой или трусцой по утрам бегает, в мучном себя ограничивает, на работе в вечном замоте... Короче говоря, подтянут, собран. Он и внутренне очень подтянут, держится несколько настороженно, в нем есть нечто не спешащее проявиться, изучающий прищур, примеривающийся к тебе взгляд: мол, ты как, поймешь? Потянешь сразу понять, тебе на полную катушку выдать или по частям? Сам поймешь или с переводчиком? И еще выжидательность: мол, ты с чем пришел? — с добром, ну, и я готов ответить тебе тем же, а если не с добром, смотри, я не из тех, кто левую щеку подставляет, когда по правой схлопотал... Особый вопрос — об уме того типа личности, который, на мой взгляд, наиболее характерно портретируется Янковским (речь, разумеется, идет не об актере Янковском, упаси бог, а о предположительных его воплощениях). Это человек бесспорно умный, но это ум нормальный, здравый, это не тот ум, который избрал бы герой, скажем, Смоктуновского. У того крайности — гений (злой или добрый), сумасшедший, юродивый, святой или святоша. У Янковского герой посередине крайностей, он ближе к норме. Да, это тип личности себе на уме, но, удивительное дело, в нем живет потребность и готовность раскрыться, отдаться на волю чувств. Себе на уме и — в известном смысле — вкус к безумствам, к безотчетности. Давит порой необходимость быть настороже, надо разрешиться от бремени сдержанности.

Современный человек нередко испытывает большие духовно-психические и нравственные перегрузки, какие в физическом плане испытывает космонавт при выходе из сферы земного притяжения и, наоборот, при расставании с космической невесомостью. На земле человек тоже вырывается, освобождается, расстается, делает выбор между добром и злом, принимает трудные решения, его обступают порой очень драматические проблемы. Я берусь доказать, что холодный прием прессой кинофильма «Полеты во сне и наяву» объясняется недоразумением. Почему-то критики рассматривали поведение Макарова, исходя лишь из социальных предпосылок и характеристик. Но негативное в человеке может быть объяснено и биологическими причинами, человеческой природой, возрастными мутационными закономерностями, мыслями о смерти и т. п. Сорокалетие — переходная пора, второй, так сказать, переломный возраст, когда ломается не голос, а душа — ломается на сиюминутность или на вечность. А у нас чуть что — сразу подозревают, что на поколение возведена тень. Да существования лишь одной проблемы возможной ядерной всечеловеческой катастрофы — лишь одной этой проблемы! — вполне достаточно для мотивации многих странностей и эксцессов в поведении и образе мыслей Макарова, хотя в картине об этом не сказано ни слова. Просто есть люди, которые сильнее других подвержены той психо-

логической радиации, которая заключена в этой проблеме; пусть степень облучения ею определяется не счетчиком Гейгера, пусть она определяется яркостью или тусклинкой в глазах. Мы можем не думать об этом, но проблема сидит в нас в снятом виде и мучает нас. Разве одно это не способно породить странности, какие-то аномалии духа, которые показывают отклонения от нормы наподобие тех, какие заставляют метаться стрелку компаса в районе Курской магнитной аномалии?!

Но я отвлекся. Интересен подход Янковского к пониманию того, что такое современность актерской игры, вернее, актерской позиции.

●

О. Я. В нашей актерской судьбе есть вещи, от нас не зависящие. Иногда меня будто что-то ведет... Вы меня понимаете? Но что я знаю твердо: я дитя своего поколения, своего времени и другим быть не могу. Мне кажется, я на клеточном уровне впитал послевоенное саратовское время: голод, ужас неосвещенных улиц, ожидание матери... Это — мое в такой же мере, как и наше, моего поколения. Этот опыт ощущений, чувств — как мешок, куда я запускаю руку и вытаскиваю что мне надо... Конечно, этим не исчерпывается мой опыт, да и в самом детстве не все было мрачным. Я это просто для тех, кто не понимает, откуда может быть жесткость в глазах моих даже очень мягких, положим, героев. Жизнь прожита большая, много чего в ней было и значительного, и прекрасного, но не зря говорят, что человек родом из детства. Какое бы ни было это время, я благодарен ему. Актер отдает накопленное. Он донор духа. Он передает зрителю свою радость, боль, энергию своей души.

А. В. Все эти нынешние новомодные разговоры об экстрасенсах... А не этим ли занимались актеры во все времена, то есть передачей на расстоянии своей психической эмоциональной энергии зрителям? Внушением чувств?

О. Я. Да, это было всегда. Актер тем выше, чем сильнее его биополе. Да что актеры! Все влюбленные — экстрасенсы.

А. В. Но что именно вы, Олег Иванович, пытаетесь передать современному зрителю, донести до него?

О. Я. Вопрос слишком общий, но попытаюсь ответить. Дело в том, что кого бы я ни играл, хоть Адама, — я приговорен быть современником 50-х, 60-х, 70-х, 80-х годов двадцатого века. Я от себя никуда не уйду, и не надо. Если я буду играть Адама, предположим, абсолютно отрешившись от своей современной сути, я буду неинтересен даже самому себе. Кому нужна достоверная архаика?

А. В. Но, к примеру, изгнание из рая — традиционная трагическая тема искусства, и если бы вы...

О. Я. Правильно! Но я бы играл изгнание как современный человек и для современных людей, и это могло быть интересно, а может быть, и очень интересно. Я не актуален, но я до мозга костей современен, как современен зритель. И чтобы между нами возник контакт, вспышка того самого биополя, мы должны сообщаться в едином, общем для нас измерении — современности. Пусть я читаю гамлетовское «Быть или не быть» или монолог у станка из «Влюблен по собственному желанию» — я и в том и в другом случае вкладываю в слова определенный современный смысл, иначе я не подключу к себе зрителя. К сожалению, многие зрители того же Гамлета воспринимают отчужденно. «Я» это вот «я», Геннадий с радиозавода, в кресле театра сидящий, а Гамлет — это вот «он», там, на сцене, принц датский. Если я не буду вкладывать в образ Гамлета, Адама, Мюнхгаузена или любого другого нечто современно-жгучее, волнующее, задевающее, то контакта не будет. А вкладываю я себя, свою гражданскую страсть, свои идеалы, свои представления о добре и зле, о справедливости, взгляды общественные и одновременно личные. Я должен так играть Гамлета, чтобы зритель сказал: «Эта история произошла со мной. Это про меня». Надо, чтобы не только Флобер, но и читатель сказал: «Мадам Бовари — это я».

А. В. Чем же вы достигаете этой современности звучания? Что вы от себя вкладываете сегодня в слова «быть или не быть», которым почти четыреста пятьдесят лет?

О. Я. Им не четыреста пятьдесят лет, они — вечные. Они были еще до того, как их написал Шекспир. И исчезнут лишь вместе с человече-

ством. А вообще это актерская кухня. Не надо — туда. Кто знает, что является для меня внутренним раздражителем, когда я должен сыграть чистоту? Я должен зарядиться любовью, страстью, ненавистью, а от чего я заряжаюсь — это мой профессиональный секрет. Это никого не касается. Важно, что выходит наружу. Помните у Ахматовой? — «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда»? Вообще актер — это очень странная профессия, очень странная...

●

Помню, в детстве (а оно и у меня было послевоенное) мы с мамой попали на праздничный, по случаю первой годовщины Победы, концерт на открытой эстраде Парка культуры и отдыха имени Горького. Сидели в первом ряду. Ведущий объявил плясовую. Одна тетя (солистка) потрясла всех своей ловкостью, белозубой веселостью, лихостью. Когда она под конец, выбивая ногами дробь, закружилась, ее длинная юбка чуть округлилась колоколом, и я увидел, что нога плясуньи перевязана белым бинтом. Мама потом объяснила, что это шина от тромбофлебита. Тромб — это сгусток крови в сосудах, он может попасть в сердце — и моментальная смерть. «Но это же очень грустно, как же она смеется?..» — недоумевал я. В общем, смутно подумалось мне тогда, артисты — это очень загадочные люди.

Наверное, надо было подрасти еще на пару десятков лет, чтобы постичь более сложную мысль: оказывается, актер может быть сытым и благополучным и при этом отлично изображать блеск голодных глаз, ужасы лишений, стиснутость сердца... Все дело в таланте.

Что же, может быть, в актерском деле действительно важен лишь конечный результат — качество игры? А что за этим стоит — голая техника или глубина выстраданности, приобретенные навыки ремесла или «наработанная» личность — это, мол, не столь важно? Ясно, что это всего-навсего риторические вопросы. Конечно же, выстраданность и глубина личности дают не только больший эмоциональный эффект, но и большее этическое наполнение творчества.

В силу многих причин актер в современном мире занял очень высокое место. Чуть ли не властитель дум, а в иных случаях и без «чуть ли», если он отождествляется со своими героями. Разве не было эпохи баталовских киногероев? Юматовских? Героев Смоктуновского? И даже не только эпохи их героев, но и того, что излучали как бы сами их личности — порядочность, надежность, духовную и интеллектуальную значительность. Благодаря телевидению и сети кинотеатров биополе нынешнего популярного актера становится всесоюзным, а то и планетарным.

Это хорошо, что фигура актера заметна, популярна, значительна. Это говорит о возросшей культуре. Явное свидетельство в пользу того, что новые позиции по сравнению с буквализмом завоевывают толерантность, ассоциативное мышление, гуманитарные начала. Я говорю о настоящих поклонниках кино как искусства и настоящих ценителях актерской игры, а не о тех, кто гоняется за кинокартинами и актерами так же, как за дефицитом в универмагах, книжных магазинах и т. п. А ведь были времена в истории, когда актеров презирали, почти за людей-то не считали. «Нешто это люди, что из себя других-то представляют и изображают?» Какой это король с бутафорской короной? Снимет корону и — «ха-ха» — пойдет в дешевый трактир. Ценился талант не изображать богача, а быть богачом на самом деле. Точка зрения, лишенная юмора. Скудоумная, без полета. Буквалистская. Актеру настолько отказывалось в том, что он может иметь при себе что-то свое, вне изображаемого, что в древнем Китае, например, функции палача поручались актерам. Это, мол, не человек убивает, это актер играет роль, а значит, мол, актер не переживает, как человек, ему нечем переживать когда он что-то делает «от себя». Так сильно актерство отчуждалось от личности актера.

Но все меняется в мире. Изменился и взгляд на артиста. Быть актером — это стало такой же уважаемой профессией, как любая другая. Плюс магия публичных представлений, сеансы экранного экстрасенсирования и т. п. Все-таки лучистую ауру с актерской профессии и сегодня нельзя снимать. Ведь что делает актер?

Он высвечивает невидимые глубины, тайники души человеческой, то есть представляет нам въяве «зримую мглу», так можно сказать, использовав название романа английского писателя Уильяма Голдинга. Аура нужна. Без этого умрут и театр, и кино. Только актерам, по-видимому, самим нужно научиться особенно не обольщаться на свой счет. В конце концов у всякого, в том числе далекого от искусства человека, есть, так сказать, одна роль — его собственная жизнь, которую он ведет гениально, как если бы ее играл Михаил Чехов. Причем бесподобно ведет человек эту роль своей жизни безотносительно к тому, удавшаяся она или неудавшаяся, сделанная собственными руками этого человека или непонятная ему самому.

Я позволил себе это заметить в связи с тем, что некоторые актеры кичатся собой просто потому, что они актеры. Не ролью, не трудами, жертвами, удачами, а просто своей принадлежностью к... кому? Предметом гордости может быть, мне кажется, лишь что-то сделанное (или не сделанное — плохое, злое) тобой. В противном случае плохой слесарь ничем не хуже плохого актера. Плохой писатель. Плохой президент. Плохой актер. Чем они лучше плохого инженера? Они даже несчастнее, ибо их плохость публична, и она войдет в историю. Однако же существование ТВ делает актера, снявшегося в эпизодической роли, или футболиста команды второй лиги, забившего гол в транслировавшемся матче, популярнее, узнаваемее, чем талантливого писателя или тем более какого-нибудь лауреата Нобелевской премии по физике. Из всех ученых на оживление в глазах при встречном уличном движении может рассчитывать разве что профессор Капица, ведущий программу «Очевидное — невероятное».

К чему я об этом? К тому, что Олег Иванович Янковский прекрасно знает про все эти подводные камни актерского самообольщения, искусов и соблазнов.

●

А. В. Мне приходилось слышать, Олег Иванович, что вы сделались своего рода ведущим актером кино, что в вас как бы сфокусировалось наиболее точное представление о современном герое, о современной...

О. Я. Наверное, меня упрекнут в нескромности, но я тоже так считаю. Не подумайте, что это, как, знаете, боксеры-профессионалы перед решающим боем для поддержания боевого духа распаляют себя криками: «Я самый сильный! Я самый беспощадный!» Нет, в данном случае это не актерский аутотренинг, а убеждение, что в какие-то моменты является потребность в актерах определенного типа, что ли. Явись сейчас в кинематографе пять гениальных Алейниковых — они завянут. Их поезд ушел. Царил романтический Олег Стриженов... Иннокентий Смоктуновский мучился, бился, как голубь в клетке, пока не пришло его время, где он олицетворял собой интеллектуальное сосредоточение. Каждый формирует свой образ. Я не знаю, что это, но я чувствую, что — по энергии, по воображению, по типу личности — сейчас спрос на меня. И не просите меня объяснить, что это и почему, — я не знаю, а в статьях критиков этого нет.

А. В. Но как-то вы все-таки к себе сознательно относитесь в минуты, когда рассеивается туман спонтанного самовыражения?

О. Я. О себе могу сказать так: я отношусь к себе не всерьез, но серьезно. Вы меня понимаете? Актер, который всерьез о себе может сказать: «В моем творчестве прослеживаются два основных периода...» — этот актер мертв. Я с иронией, не всерьез отношусь к тому, что уже мною сделано, и очень серьезно отношусь к тому, что еще могу сделать.

А. В. Вот вы говорили, что о вас пишут не так, как вам хотелось бы... А я, когда готовился к нашей беседе...

О. Я. Вы готовились?

А. В. Актеры репетируют, мы — готовимся, сценарии листаем, газеты ворошим. Так вот, готовясь к нашей беседе, я наткнулся на статью своего коллеги по воскресному приложению к «Известиям» — Анатолия Макарова. Вот как он написал о вас в связи с фильмом «Поворот». Цитирую: «Значительность страдания, глубина душевной смуты не могут, хочется верить, быть выражены одною лишь высокой исполнительской техникой, только безотчетной способностью к лицедейству. Нет, необходима, видимо, столь же безотчетная — в том смысле, что

природная, ненарочитая, — склонность к размышлению, к духовному поиску, к благому сомнению в самом себе». Ну, как?

О. Я. Вы знаете, трудно с этим не согласиться. *(Смеется.)* Я не читал, спасибо ему, конечно, за такие слова.

●

Теперь и я, узнав О. Янковского, соглашаюсь со своим коллегой. Актер он, бесспорно, ищущий и благотворно в себе сомневающийся. Говорит, что много отказывается от предложений, хотя его принцип — меньше отказываться. Актер должен играть, сниматься. В этом проявление его сути. В известном смысле для актера игра и есть подлинная жизнь.

Такой драматург, как Вампилов, мог ни разу не быть поставленным при жизни, но его все-таки ждал триумф, потому что пьесы его существовали, были написаны. Актер же, который не играл и не снимался, попросту не существует как актер — он все равно что ничего не написавший драматург. Я читал, что многие хорошие актеры почти ни от чего не отказываются, рассматривая любую, даже маловразумительную роль в качестве этюда. Не думаю, что это правильно. Иногда видишь большого актера, который с повадками пловца на длинные дистанции барахтается на мелководье роли, и это грустно и смешно. Слабую роль надо и как-то тихо сыграть, незаметно, что ли, чтобы органичней было и в ее, так сказать, стиле. А то берут простенький мотивчик песенки «Стою на полустаночке», а аранжируют его в духе «Полета валькирий» Вагнера. Получается жалкая громоздкая несуразность.

Конечно же, пусть меня не поймут так, что кто-то против маленьких ролей. Но в роли, пусть даже крохотной, должен быть внутренний простор, иначе трудно выявить возможности. В искусстве важны большие внутренние пространства. Все-таки гамму могут неотличимо хорошо сыграть и Рихтер, и выпускник музыкальной школы. Разница же уровней проявится сразу, как только они заиграют Шопена, или Скрябина, или Бетховена.

В фильмах последнего времени я нередко «слышал» вот такое рихтеровское исполнение самой совершенной музыки. Я говорю о красоте. Об очищении, потрясении, если хотите. Спрашиваю Янковского, когда он испытывал истинное потрясение в кинозале. То, что именуется греческим словом катарсис. Он попросил сначала меня перечислить эти картины или сцены. «Ну-ну, интересно», — оживился он. Я начал со сцены в «Полетах во сне и наяву», где не находящий себе места Макаров зарывается в стог сена, инстинктивно принимая такой скрут тела, в каком мы покоимся в материнской утробе. Поза эмбриона. Сошествие «на нет».

— Так, — одобрил Янковский.

Потом я сказал про фильмы целиком: «Неоконченная пьеса для механического пианино» (с двумя сценами, которые вывернули меня наизнанку, — сцена, когда Платонов бегал по спящему дому и кричал: «Мне тридцать пять лет! Ведь зачем-то я родился», и сцена в реке); «Остановился поезд» (с его финальной сценой открытия памятника машинисту, сценой, которую сопровождает нарастающая, убийственно двойственная музыка Э. Артемьева, она одновременно реквием и что-то маршево-бодрое, показное, парадное)... «Еще?» — спросил я Янковского. «Актерские работы». Я назвал Солоницына и Гостюхина в «Восхождении», Борисова в «Поезде», стал говорить о любви к Евгении Глушенко и Николаю Бурляеву, который и в последней картине «Военно-полевой роман» приворожил меня своими глазами: как в них тускло, предсмертно светилась глухая тоска влюбленности.

●

О. Я. Но я профессионал, извините. И вижу, где что сделал режиссер, а где актер. И где не надо или невозможно это подразделять. «Пять вечеров» я принял целиком, не отделяя героев от страны, от судьбы нашего поколения. «Обломов» устроил меня по режиссуре, но по конкретным актерским работам не во всем. Еще «Кто-то пролетел над кукушкиным гнездом...», где я растворился. Когда критерий очень высокий, сразу происходит сужение примеров, имен... раз... два... три... Сюда я отношу Романа Балаяна.

А. В. Вы в «Кинопанораме» говорили, что работа в «Полетах...» — ваша актерская гордость.

О. Я. Не только это. Балаян мыслящий режиссер со своей вселенной. Сама режиссура Балаяна есть не только результат творчества, но и процесс творчества, в который вовлекаются все. Многие обратили внимание на то, как по губам моего героя пробегает как бы судорога, быстрое и мелкое подергивание-посасывание — тут и детское, и животное... «Губки» — это мое, так сказать, закулисное хулиганство, которое я себе позволял. Работа в этом фильме для меня была совершенно особая, я не видел границы между съемочной площадкой и владимирской гостиницей, а иногда между собой и Макаровым... Так вот, Балаян заметил и сказал: давай это используем. И человечка я рисовал «для себя». Он и его использовал. Это стало не моим, а принадлежностью героя, краской в портрете сорокалетнего человека. Мне кажется, каждое поколение должно отчитаться... Макарова я не считаю, что сыграл. Эта роль в «Полетах...» мною прожита. Это и про меня, и про вас, это про людей, в которых что-то почему-то не состоялось. Мне двадцатилетние говорили, что они получили очищение. И им близко это в минуты раздумий...

А. В. Ощущение несостоявшегося полета? Крылья есть, жажда взлететь, но нет ветра, высоты?

О. Я. Я однажды видел по телевизору соревнования по дельтапланеризму. Один со своей громоздкой конструкцией на весу все разбегался, подпрыгивал на пологом откосе и, бедный, никак не мог попасть в поток, какая-то была аэродинамическая тень. И жалко было на него смотреть...

А. В. Вы знаете, Олег Иванович, мне в «Полетах...» иногда казалось, что вы, ну, то есть герой ваш, можете в самом деле взлететь. Потому что он вроде бы без корней — и в досадном, и в отрадном смысле этого слова. С одной стороны, не зацепился, так сказать, за почву эпохи. С другой стороны, не цеплялся за престижные и скоропреходящие мнимости, не отяжелен бытом... Нет, он не бездуховен, как писали некоторые критики. Бездуховность может ли взлететь? Макарова же при сильном ветре обстоятельств легко представить летящим: подняло и понесло, как газету... Олег Иванович, я меняю пластинку. А вы во сне летаете? Только честно...

О. Я. Больше наяву и на самолетах. В детстве всем снятся полеты. Говорят, они снятся, когда дети растут. Сейчас? Не помню. Честно. Но я перед тем, как уснуть, всегда что-то воображаю. Я не могу уснуть без привычного самоусыпления. И тут я, уверяю вас, и полеты совершаю, и чего только я не делаю...

А. В. Это ваш маленький, так сказать, персональный телевизор?

О. Я. Пусть будет так. А вообще-то мне было чрезвычайно интересно сниматься одновременно в двух картинах — у Балаяна и Микаэляна. Для меня это были две ипостаси одной роли. Про себя я ту свою жизнь называл «бермудский треугольник». Я разрывался между городом Владимиром (Балаян), Подмосковьем (Микаэлян) и Москвой (театр). Вечером я за рулем во Владимир, на рассвете — в Москву. Я спал по 3—4 часа в сутки. Плюс врачи, проколы от гайморита. Но я был на подъеме. Наши актерские силы вообще берутся непонятно откуда. Энергия актера — это область, неизвестная пока что — медицине? психологии? физике? — кто этим занимается? Конечно, сильнейший импульс давало то, что нравилось работать, роли нравились. Исповедь. Искренность. Доброта. Это слилось в одно. В картине Сергея Микаэляна была доброта. Это сейчас во всем мире оплачивается валютой. Фантастический успех фильма «Е. Т.» о нереальном существе, маленьком инопланетянине, попавшем на Землю[1]. Вроде бы детский, вроде бы сентиментальный фильм. А растопил льдистую пленочку в душах всех, и детей, и взрослых. Истинная доброта потому что. Мир соскучился по такому кино. Одна журналистка спросила меня, почему раньше очень часто в театре люди падали в обмороки, а сейчас нет. Что, мол, люди стали грубее, более толстокожими?

А. В. Интересно, как вы это объяснили?

О. Я. Я думаю, что люди не изменились в худшую сторону. Они просто изменились.

---

[1] Речь идет о фильме американского режиссера Стивена Спилберга «Е. Т.» («Внеземное существо»). — *Прим. ред.*

Хотя нервные клетки их все те же по физическим характеристикам. НТР требует жертв, не только искусство. Все эти ритмы, темпы, перегрузки, сверхинформация, усложнение условий существования и общения. Человек защищается от всего этого, он не очень-то раскрывается, он более осмотрителен и насторожен. И вот найти эти закрытые нервные узлы, нащупать ахиллесову пяту скрытой нежности, доверчивости, доброты — главнейшая и очень сложная задача современного актера и режиссера. Человек тот же, но просто в нем как бы блуждают, меняя место, болевые точки и так называемые центры удовольствия. Художник должен запеленговать их, угадать инстинктивно, научиться возбуждать, высекать искры контакта, сделать современного зрителя соучастником акта творчества. Кто найдет это, того ждет успех. Тот взлетит.

●

Мы шли по полуопустевшим московским улицам. До ночного поезда на Ленинград оставалось два часа. Янковского узнавали, хотя он и прятался в воротник. За Никитскими воротами он сел в троллейбус. Светящийся коробок медленно погружался в тоннель, под мост, увозя на вокзал человека, который, похоже, научился в искусстве совершать полеты по собственному желанию.

Медали имени А. П. Довженко

За создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему присуждены:

Золотая медаль имени А. П. Довженко:

Русанову П. В., фронтовому кинооператору, кинорежиссеру, — за создание документального кинофильма «Поле под Прохоровкой» (Центральная студия документальных фильмов) и за последовательное воплощение военно-патриотической темы в документальном кинематографе.

Серебряные медали имени А. П. Довженко:

Кармалите С. И., автору сценария; **Арановичу С. Д.**, режиссеру; **Ильину В. В.**; оператору; **Каплану И. М.**, художнику; **Нахапетову Р. Р.**, **Жаркову А. Д.**, актерам, — за создание художественного кинофильма «Торпедоносцы» («Ленфильм»);

Яковлеву Ю. Я., автору сценария; **Бочарову Э. Н.**, режиссеру; **Шумскому В. М.**, оператору, — за создание художественного кинофильма «Семеро солдатиков» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького);

Капитановскому В. Е., автору сценария; **Герасимову А. Н.**, режиссеру; **Ропейко В. Г.**, **Нинельбергу Л. В.**, операторам, — за создание научно-популярной дилогии «Творцы отечественного оружия» и «Они ковали оружие Победы» (Центральная студия научно-популярных и учебных фильмов).

Реплика

Антон Яковина

Утраченная поэзия

Стремление молодого художника сразу же, с первых шагов, заявить о себе, взявшись за воплощение актуальной темы, — понятно и естественно. Можно только приветствовать желание молодых решать сложные задачи. Но оно должно быть подкреплено глубоким осознанием той ответственности, которую накладывает важная тема на автора, за нее взявшегося.

О картине «Разбег», созданной на Одесской киностудии молодым режиссером Геннадием Глаголевым, наверное, легко писать положительные рецензии. Намерения кинематографистов абсолютно ясны, сюжет уверенно движется проторенным путем, а образы выстроены, как безупречные чертежи.

Копируя эту уверенную манеру авторов «Разбега», можно смело браться за перо и писать примерно так.

События картины разворачиваются в Одессе в 20-е годы. В фильме старательно воссоздана атмосфера того времени — неповторимый энтузиазм, творческий порыв масс. В центре — фигура главного героя, трудолюбивого, целеустремленного и волевого юноши. Увлеченный, как и многие тогда, авиацией, он умеет свои мечты воплотить в конкретных делах, реализовать задуманное, повести за собой других, являя прекрасный образец для подражания современным юношам и девушкам. Перечислив все позитивные моменты, под конец можно и слегка покритиковать, отметив, что не все у молодых кинематографистов вышло так, как хотелось бы. Многовато слов, маловато динамики. И вообще фильм немного скучноват. Но отдельные недостатки легко простить, учитывая важность темы, старательность и опять же прекрасные намерения авторов...

Итак, можно было бы написать все это, оценивая «Разбег» как среднюю, однако вполне «на уровне» сделанную ленту, если бы не одно «но». Дело в том, что энергичный, целеустремленный юноша, главный герой фильма, не просто один из представителей молодежи 20-х. Его зовут Сергей Королев.

«Разбег», таким образом, — вторая в истории советского игрового кино попытка воссоздать на экране образ основателя практической космонавтики и одновременно первый художественный фильм, где Королев живет и действует под своим собственным именем. Этот факт и есть то решающее обстоятельство, не позволяющее писать о «Разбеге» в среднестатистическом положительном тоне.

Фильм создан на основе документальной повести Ярослава Голованова «Королев». В строго фактологическом жизнеописании талантливый публицист сумел передать живое ощущение эпохи, с которой связана юность Королева. Не прибегая к искусственной «поэтизации», автору удалось найти настоящую поэзию в образе мечтательного подростка, быстро мужающего в круговороте бурного времени, похожего на многих и все же не похожего ни на кого.

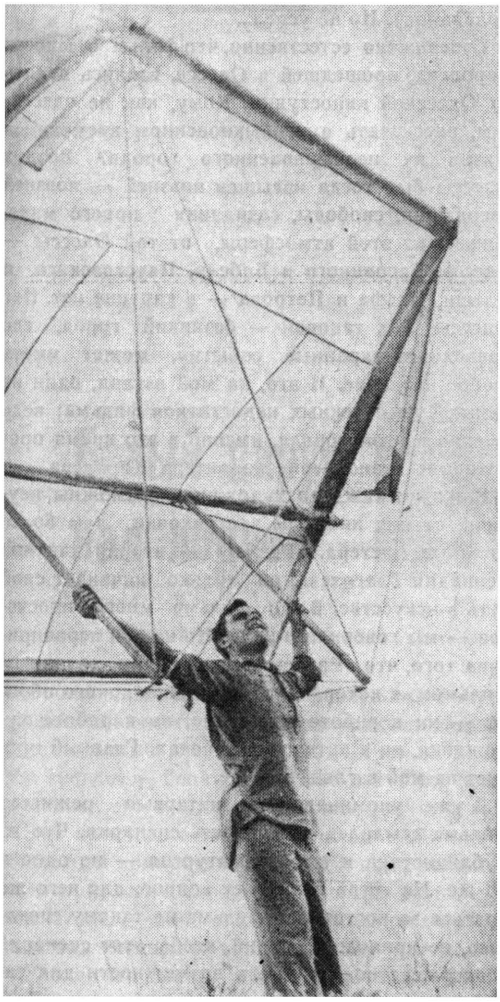
Начнем с главного. С образа Королева, как он решен в фильме.

— Драматическим ключом к раскрытию характера Сергея мы выбрали его умение добиваться своего, — говорил в одном из интервью режиссер-постановщик «Разбега» Геннадий Глаголев. — Он ставит перед собой непреодолимые, с точки зрения окружающих, задачи и всегда находит практический ход к их решению...

Все верно. Талант покорять обстоятельства у Королева был. Впоследствии он реализовался в талант организатора и руководителя. Но режиссерская установка воплощается на экране столь прямолинейно, что живой человек на глазах превращается в одно сплош-

---

«РАЗБЕГ»
Сценарий Я. Голованова, Б. Лобкова. Постановка Г. Глаголева. Оператор В. Авлошенко. Художники А. Денсюк, М. Безчастнов. Композитор Г. Банщиков. Звукооператор М. Богдановский. Одесская киностудия, 1982.



«Разбег»

ное «умение добиваться своего». Под это «образное решение» авторы начинают подгонять реальные факты, характеры, отношения.

Вот, к примеру, такой эпизод в начале фильма. Полный желания учиться, Сергей устремляется в только что открытую в городе стройпрофшколу. Но директор Александров, представляющий странное сочетание псевдореволюционного романтизма и банального бюрократизма, отмахивается от настырного паренька: «Прием окончен! Даже посадить вас не на что!» Королев исчезает и вот появляется вновь, радостно протягивая растерявшемуся директору стул. Нашел «практический ход»...

Дальше — больше. Вспыхивают конфликты в школе, которую руководители-ретрограды пытаются превратить в нечто похожее на пансион благородных девиц. Дóма — тоже конфликт с отчимом, который явно ревнует жену к пасынку и готов преградить ему путь к мечте — строить самолеты и самому летать на них.

Большую часть экранного времени главный герой только тем и занят, что кому-то что-то доказывает. Картина буквально утопает в разговорах, часто напоминая затянутое, не очень содержательное собрание...

Ничего похожего нет в книге Голованова. Королеву не надо было бегать за стулом — он просто сдал вступительные экзамены. Не надо было «воевать» с «ретроградом» Александровым во имя замены уроков рисования уроками труда. Ведь именно Александру Георгиевичу Александрову и принадлежала идея соединить среднее образование с профессиональным. Именно он создал Одесскую стройпрофшколу и бессменно руководил этим экспериментальным учебным заведением, прообразом нынешних техникумов. Настоящий педагог, человек глубоко преданный революции, Александров был душой школы, о которой всю жизнь с теплотой и неизменной благодарностью вспоминал Королев. Школа, показанная в «Разбеге» вряд ли способна вызвать такое чувство.

Непросто, но совсем не так однозначно складывались отношения Королева и с его отчимом Григорием Баланиным. Талантливый инженер, он поддерживал революцию и ничем не напоминал раздраженного революционными переменами «спеца», изображенного в картине.

Конечно, художник имеет право на домысел. Но лишь при условии, что этот домысел не противоречит реальным фактам, а обогащает и углубляет образ. В фильме «Разбег» вольное обхождение с фактами привело к тому, что ре-

жиссер, не пытаясь глубоко разобраться в характерах персонажей, упрощает их до плакатных символов. Не умея сообщить сюжету, основанному на биографии юного Королева, естественную драматическую динамику, не умея обнаружить необычное в обычном: в юношеской дружбе, первой любви, школьных буднях, внезапно ворвавшейся в жизнь героя мечте, разом меняющей мироощущение вчерашнего мальчишки, — авторы прибегают к искусственной драматизации событий. Пройдя мимо конфликтов подлинных, они используют мнимые. И тогда появляется «классовая борьба» в школе, недоброжелательный отчим и тому подобное.

Нельзя не обратить внимание и на такую особенность экранной версии книги. Главный герой существует в фильме в отрыве от своего реального окружения, хотя авторы и пытаются показать его этаким «горланом-главарем». Энергия, которой он вроде бы переполнен, — это энергия слов, а не дел. Одноклассники, друзья детства Сергея оказываются в фильме каким-то невыразительным фоном. Даже первая любовь героя не привлекает создателей картины, и они иллюстрируют эту жизненную коллизию единственным эпизодом на берегу моря, когда Сергей внезапно признается в любви своей однокласснице и просит ее руки. Появление этого эпизода в картине никак не подготовлено, и развития он тоже не получает.

Складывается впечатление, что режиссер с самого начала пошел неверным путем. Пытаясь наделить шестнадцатилетнего мальчика некоторыми характерными чертами Королева — Генерального конструктора, авторы не заметили, что энергичный и волевой выдающийся организатор и ученый был в юности, да и остался до конца жизни еще и поэтом, мечтателем.

Он рвался в небо и хотел сам создать крылья, которые понесут его в неизвестность. Это была высокая, воистину поэтическая страсть. Королев пронес ее через всю свою жизнь, сохранял и в трудные для него годы. Судьба не всегда была справедлива к этому необыкновенному человеку. Генеральному конструктору до боли не хватало чего-то в отчетах космонавтов. Возможно, не хватало поэзии, он так хотел послать в космос поэта! И послал бы, пусть не поэта, а журналиста-инженера (им мог стать и Ярослав Голованов). Но не успел...

Совершенно естественно, что фильм о юности Королева, прошедшей в Одессе, взялись делать на Одесской киностудии. Кому, как не одесситам, рассказать о необыкновенном времени в жизни их необыкновенного города? Воздух Одессы был тогда насыщен поэзией — поэзией революции, свободы, созидания нового мира. Ничего от этой атмосферы, от той Одессы — Одессы Багрицкого и Бабеля, Паустовского и Олеши, Ильфа и Петрова — в картине нет. Нет Одессы как таковой — безликий город, где происходят экранные события, может иметь любое название. И это, на мой взгляд, один из самых существенных недостатков фильма: ведь именно в этом городе, именно в это время происходило становление характера Королева.

В жизни каждого художника возможны неудачи, от них никто не застрахован, тем более молодые мастера. «Разбег» — вторая картина Геннадия Глаголева, он только начинает свой путь в искусстве. В его фильме много просчетов — мы говорили о них. Но не они первопричина того, что «Разбег» вышел сухим, холодным фильмом, в котором нет ни одного яркого образа — ни в работе оператора, ни в работе художника, ни в актерских работах. Главный просчет на мой взгляд, глубже.

В уже упоминавшемся интервью режиссер фильма ссылался на слабость сценария. Что ж, публицистика и кинодраматургия — не одно и то же. Но тогда возникает вопрос: для чего же браться за постановку фильма по такому сценарию, не приложив усилий, чтобы этот сценарий усовершенствовать? Ведь возможности для такого улучшения давала прекрасная книга Ярослава Голованова. Судя по картине, режиссер этой возможностью не воспользовался. Кажется, что он просто не ощутил в полной мере всю сложность и ответственность работы, за которую взялся. Скорей всего, создание фильма именно на такую тему не было продиктовано режиссеру внутренней потребностью, без которой нет и не может быть настоящего творчества. Настоящего искусства.

Киев.

Белый парус над лодкой

Геннадий Шпаликов

Он понравился мне сразу, в первую же минуту нашего знакомства: открытая улыбка, широко расставленные глаза, короткая стрижка и такое звонкое — Гена Шпаликов! Я тут же переименовал его в «Генацваликова».

Это произошло в Подсосенском переулке, в крохотной комнатушке огромной коммунальной квартиры, где в то время жил мой друг Марлен Хуциев,— они тогда только начинали работать над сценарием «Мне 20 лет».

Узнав, что мы с режиссером Владимиром Дьяченко приступаем в Одессе к работе над фильмом «Никогда», Гена взмолился: «Никогда не видел моря! Придумайте что-нибудь, вызовите меня в Одессу!»

Мы вызвали его на кинопробы, и первое, что он сделал,— взял и перекрасился. Зашел в гримерную и сказал, что по роли он должен быть блондином...

Я помню, в комнату вошел человек, которого я наверняка хорошо знал, но вспомнить, кто же это, не мог...

...Он купался в море, а по вечерам пел нам свои песни. Тогда впервые мы услышали про сенегальцев, убивающих птиц, и как шумит сахалинская рожь, и про то, как обожал он снегопад, разговоры невпопад, тары-бары-растабары и знакомства наугад... И многое другое...

Я мечтал снять фильм о войне и приставал к Гене: напиши мне сценарий. Наконец он загорелся и предложил: «Давай снимем фильм про лейтенанта Надежду». Потом, много лет спустя, встречаясь, мы каждый раз приветствовали друг друга поднятием рук и громким: «Надежда!»

В июле 1965 года я оказался в Ленинграде. В коридоре «Ленфильма» мне повстречался режиссер Владимир Венгеров, который завершал работу над фильмом «Рабочий поселок». Разговорились, и вдруг он предложил мне спеть в его фильме песню, написанную композитором Исааком Шварцем на слова Гены Шпаликова. Я согласился, однако выяснилось, что пока Гена написал всего один куплет, а нужно — три.

Венгеров сказал: «Я бы пригласил другого поэта, но тот единственный куплет, написан-

ный Шпаликовым,— попадание в «десятку». Слушай:

Спой ты мне про войну,
Про солдатскую жену,
Я товарищей погибших,
Как сумею, помяну.
Тебя, Сергей, за Волгой схоронили,
Фанерную поставили звезду,
Мой старший брат погиб на Украине,
В сорок первом, сорок-горестном году.

Вечером того же дня мы собрались на квартире у Венгерова: Исаак Шварц, Геннадий Шпаликов и я. Владимир Яковлевич сказал Гене: «Пока не напишешь недостающие два куплета, за стол не пущу!» И Шпаликов ушел, закрылся в отдельной комнате, начал работать...

Пока Шварц мне наигрывал на пианино песню, чтобы я запомнил ее мелодию, пока накрывали на стол, текст был готов. Буквально за каких-нибудь полчаса. Весь сияющий, держа в руках исписанный листок, Гена прочитал:

Спой ты мне про войну
Да про тех, кто был в плену.
Я товарищей погибших,
Как сумею, помяну.
Всех без вести, всех без вести пропавших,
А сколько их пропало за войну!
Всех ребят, ребят, России не продавших,
Как сумею, как умею, помяну.
Спой ты мне про войну,
Про солдатскую страну.
Много стран на белом свете —
Я ручаюсь за одну.
Она меня мальчишкою растила,
На трудный хлеб, на трудные хлеба.
Ты одна на всех, моя Россия,
И защита, и надежда, и судьба.

Последний раз мы встретились с ним на Новодевичьем кладбище, на открытии памятника Михаилу Ильичу Ромму. Шпаликов был в бушлате и кепке. Он приехал из Переделкино, где работал, чтобы отдать дань уважения замечательному человеку и выдающемуся режиссеру. Сыпал осенний монотонный дождь. Гена был грустен и неразговорчив.

Кто знал, что больше мы его не увидим — человека редкого дарования, лучшие замыслы которого так и остались нереализованными...

Прошли годы. Вышла книга Шпаликова, куда включены его сценарии, записки и его замечательные стихотворения, на первый взгляд, неброские, но такие притягательные и запоминающиеся.

Однажды, в который раз перелистывая страницы этой книги, я обратил внимание на одно четверостишие, в котором Геннадий, как мне кажется, так емко и так точно сумел уловить атмосферу первых дней войны...

...Еще молодые ребята безмятежно разгуливают вечерами по главной улице за шеренгами своих сверстниц, еще в скверики звенят гитары, еще благоухают гроздья сирени, а где-то там, над большими городами, уже рвутся бомбы...

Больше всего поражало то, как Геннадию Шпаликову, человеку, которому в сорок первом было четыре года, а в сорок пятом — восемь, удалось так глубоко, с такой болью угадать, почувствовать атмосферу первых дней войны!

Городок провинциальный,
Летняя жара,
На площадке танцевальной
Музыка с утра.
Рио-рита, рио-рита,
Вертится фокстрот,
На площадке танцевальной
Сорок первый год.

Слова сами подсказывали мелодию, и я сочинил песенку, которая вошла в мой новый фильм «Военно-полевой роман» и стала его лейтмотивом, его драматургическим компонентом, дала фильму настроение и диалектику времени.

Чем дальше уходит день, когда не стало Гены Шпаликова, тем больше и больше людей узнают о нем, о хорошем человеке и о его светлом таланте. Ибо суть творчества Геннадия Шпаликова можно выразить в нескольких строчках знаменитой песни, написанной им к фильму «Я шагаю по Москве»:

Бывает все на свете хорошо,
В чем дело, сразу не поймешь, —
А просто летний дождь прошел,
Нормальный летний дождь...
Над лодкой белый парус распущу,
Пока не знаю, с кем,
Но если я по дому загрущу,
Под снегом я фиалку отыщу
И вспомню о Москве...

Петр Тодоровский

Геннадий Шпаликов

Из литературного наследия

Дневник (фрагменты).

Стихотворения

1955 год
Киев, Суворовское училище
А п р е л ь

Утром снег, вернее — иней лежал на крышах, как белая накипь...

Иванов сказал физику: «Товарищ майор, я не спал на уроке, это я от удовольствия зажмурился».

Интересно смотреть с од вечер с горы через Днепр.

Днепр — совсем не голубой и не синий, а скорее стальной, свинцовый. Уже темнеет, а края облаков, белых и массивных, светятся золотисто-красным светом...

На склонах Днепра много парочек. Весна. Вот двое оживленно говорят что-то друг другу. Наверное, несуразное, несвязное, но хорошее. Влюбленные всегда говорят хорошо. Я не о словах. Слова — самые обыкновенные. Главное — чувства. Они заставляют сверкать мелочь, обыденность превращают в нечто великолепное, неповторимое. Завтра эти молодые люди не вспомнят ни слова из разговора. Частности быстро забываются. Остается только большое, светлое, общее воспоминание просто о вечере, о любимой... Завидую.

Утро. Липнем к стеклам: где-то в голубизне кувыркается самолет, кажется, реактивный. За ним ровная белая полоса и вдруг — чудеснейшая восьмерка в полнеба. Самолет маленький, его не видно, а восьмерка, словно вычерченная громадной кистью, висит над головой.

Здорово говорят шоферы. Вот один из них, пожилой дядька. Он сказал нам, когда ребята пытались затащить машину подальше в торфяник (удобней нагружать): «До новых веников будете сидеть в грязи. Гиблое место».

Холодно трястись два рейса в кузове грузовика. Рейс — 15 км. Два раза туда и назад, вместе 60 км. На соседней машине ребята всю дорогу пели отрывки из «Сильвы». «Помнишь ли ты, как улыбалось нам счастье?»... Звучит, правда?

Сегодня в ОДО[1] смотр самодеятельности гарнизона. Двое ребят читают мои стихи и я сам — тоже.

Футбольный матч. Первый в сезоне, и поэтому стадион забит до краев и дальше. Дальше — это крыши домов, горки, верхушки деревьев...

Вчера днем шел снег. Апрель, тепло, а тут — снег. Большими, мягкими хлопьями падает и падает на деревья, дорожки парка, людей. Это было так неожиданно — земля черная, кое-где зеленеет — и снег, настоящий зимний снег. Но шел он недолго, минут десять. А впечатление — большое.

Как все стремятся стать красивыми! Человеку всегда хочется быть немного лучше, чем он есть на самом деле.

Ровно 25 лет назад застрелился Владимир Владимирович Маяковский. Все мое лучшее — к нему. Покойный не любил признаний, ненавидел всяческие юбилеи, поэтому считаю излишним доказывать свою признательность этому замечательному человеку. Так пройти по жизни — вот моя мечта. Даже если из меня не получится поэта, то уж человеком я обязан стать. Дорогой Владимир Владимыч! Как нам не хватает вас!

Этой ночью ходили на репетицию[2]. Встали в 2. Вышли в 3. Темень, только фонари светят. Дорога с изгибами, поэтому ровной линии столбов нет, и лампочки, разбросанные впереди, как будто висят в воздухе большими яркими звездами. Около Арсенала путь перерезал какой-то махонький паровозик. На фоне неба — два кольца дыма...

Боюсь «особенного положения». Сделал я мало, не в моей натуре кричать и хвастаться. Но чуть что-нибудь не так, например, в строй опоздаешь, офицеры говорят: «Зазнался, хочешь в особенные»... Главное, я сам чувствую, что с правильного пути не сошел. Но обидно.

Слова Железнова о литературном труде:

Труд порождает гения.
В основе каждого взлета —
Одна десятая вдохновения
И девять десятых пота.

Мысль не новая, но дельная, очень дельная.

Снова воскресенье, и снова скука. Вчера был вечер, танцы и так далее. Недавно я радовался случаю потанцевать, да и теперь тоже, но не с прежним пылом. Вырос, что ли?..

Как никогда чувствуешь оторванность от дома.

К Ней ехать желания нет. Там меня ждут? Очень сомневаюсь... К чему копаться в старом?

Чаще думаю: необходимо влюбиться, и чем скорее, тем лучше!

Видели в городе Ее с каким-то курсантом. Рассказали мне. Никакой ревности или злости не получилось, но что-то больно кольнуло в груди, и я, кажется, покраснел. Вот забыл, совсем, а напомнят — снова паршиво, переживаю старое.

---

[1] Окружной Дом офицеров — *Ред.*
[2] Первомайского парада. — *Ред.*

Небо звездное... Так как уже почти изучили астрономию, я понимаю (хотя и смутновато) наше положение в Галактике. Жутчайшая вещь — сразу бесконечность и вечность! Не представляю, но верю. И вообще — лучше об этом не думать!

Наконец-то у нас прошел вечер памяти Вл. Вл. Маяковского. Читал сам, и Вовка читал мое... Есть удовлетворение.

Четыре дня не пишу ни строчки. Это плохо.

Голубой кусок неба над головой, систематические вёсны, человеческие стремления к лучшему, минуты счастья — это стоит дорого. Жить хочется всегда, даже на смертельном рубеже, когда точно знаешь: вот сейчас меня не будет. То, что болтают о презрении к смерти, — чепуха. Я бы лично таких людей ставил под винтовку — отрекайся или получай пулю... Умрем все, и это иногда страшно, особенно после сорока лет.

О коллективе. Нас в последний месяц готовят к параду. На генеральной репетиции не только я, но и другие, заметили... Идем батальоном около трибуны. Батальон — человек 100. Парадная форма, зрители, приподнятое настроение. Конечно, старались. Вот тогда я почувствовал себя как бы единым целым с батальоном, его частицей. Казалось, что среди нас нет ни сволочей, ни хороших ребят, нет ни поэтов, ни музыкантов и мечтателей, а есть одно целое, мощное, неделимое. Это сильное чувство, и испытать его можно только в армии.

Теперь о внимании. Я с 9 лет ношу нашу форму, в общем, красивую и очень бросающуюся в глаза, особенно когда в нее одет мальчишка этого возраста. Отсюда — внимание на улице, в городе. Сейчас меньше: вырос. А раньше было... Отбросив в сторону все личное, мелкое, сегодня я могу сказать: замечательно ощущать себя человеком, на которого смотрят, от которого что-то ждут, на что-то надеются. Тогда хочется жить, работать, быть полезным людям.

Май

Сколько флагов, лозунгов... Утром — парад. За две минуты выложили месяц напряженной работы. Это последний парад в училище.

С моим вечным невезением попался и на 1 Мая: иду в наряд. Правда, по клубу, но в наряд.

Нужно сегодня ехать к Ней. Какая она? Изменилась?

А все-таки, несмотря ни на что, она мне продолжает нравиться. Путаница, опять путаница!

Был спокоен, разговорчив и откровенен. Я, наверное, очень мрачно рисовал «картины прошедшего», и она попросту заплакала. Это получилось в такой степени неожиданно, что я готов был ее, как девчонку, погладить по голове и сказать что-нибудь такое, очень ласковое, утешительное. Конечно, не сумел.

Водили в обсерваторию. Люблю я астрономию, звездное небо, рассматривая все это с точки зрения вечности. Вообще идея бессмертия меня интересует. Звезды, Галактика — тоже. Люблю астрономию, конечно, без формул, законов и т. д.

Лошади пьют из реки ночное небо, захлебываясь большими звездами.

Получаю письма от поклонниц (глуповато звучит, да — «поклонниц»!). Вообще дрянь, что-то восторженное, гимназическое, встречи у фонтана, белое платье, небесные эпитеты, тесные мундиры, конец увольнительной, марш-бросок до остановки трамвая, небесное создание возвращается домой, где получает взбучку от черствых родителей. Проза высокой поэзии любви. Сегодня все гораздо проще и, пожалуй, все гораздо лучше. Но иногда жаль, что канули в прошлое лунные ночи, старые парки, клятвы вечной любви... Теперь это — скучная классика. Обидно, черт возьми.

Утро, обыкновенное, похожее на тысячи таких же утр, прекрасное каждый раз по-новому.

На востоке, прямо за окном — холмы Лавры с куполами церквушек. Облака неподвижны. Небо чудесно. Крыши домов, Лавра — все это силуэтами чернеет на фоне утра. Еще не потушены огни на улицах, и лампочки издали, на горе, очень смахивают на тяжелые яркие звезды восхода. 5 часов утра. В саду звонко и дружно щелкают птичьи семьи. Вдруг на подоконник падает твердый комок, как камень, резко и звучно. Здоро́во, первый майский жук с коричневой спинкой, с концами недоубранных крыльев, торчащих из-под панциря!

Утро. Тихо. Рядом изредка прогудит гудок паровоза — и все.

Нет, хороших рассветов в жизни не так уж и много, и их чаще всего не замечаешь...

Юности свойственна восторженность. Да, очень свойственна, когда же, товарищи, восхищаться жизнью, как не в семнадцать лет, а?

Так слава же тебе, солнце, слава утру, да здравствует все живое, слава жизни!

Сегодня хочется всем людям, знакомым и незнакомым, подойти и просто сказать: «С добрым утром, товарищ!»

Не писал только два дня, а сколько разных впечатлений! Во-первых, сдали наши черные суворовские гимнастерки, сдали, чтобы больше никогда их не получить. Нас уже увековечивали — для выпускной фотографии. Вообще по всему чувствуется — кончаем. Учиться осталось три дня... Я устал не очень. Писал, правда, много. Вот сейчас мелькнула мысль: в писании отдыха никогда не будет, просто нельзя, и все тут.

Меня за стишки на самодеятельности наградили грамотой. Вернее, еще наградят, так как пока еще не вручили. Рад и не рад. Рад, что дают, не рад, что, собственно, не за что давать. Прощаю по молодости лет.

Сейчас почему-то вспомнил детство. Вообще младенчество свое помню плохо. До пяти лет — туман. В пять лет помню Аларчу, это под г. Фрунзе. Жарит солнце, у соседей сын Славка прокоптил до костей свинью. Во избежание побоев — ночует у нас. Отчетливо помню, что он лежал в одних трусах поверх одеяла и ревел...

Потом — пытаюсь попасть в школу. Для смеха оставляли в классе. Сидел, слушал. Все-таки лучше, чем висеть на подоконнике, после этого штаны и рубашка становились не то серыми, не то черными, в общем — очень грязными. Мама ругала.

Помню вечер в школе. Пляшу под бабушкин аккомпанемент. Он заключается в том, что Дарья Сергеевна хлопает в ладоши и что-то напевает... И я плясал. Не знаю, хорошо ли, плохо, но от души. Хлопали. После меня три, кажется, девушки пели «Степь да степь кругом...» Тогда тронуло. Одна из них, с толстой русой косой, как-то особенно жалостно выводила: «В той степи глухой умирал я-м-щик...» Мне, как ни странно,

представлялись холмы, желтые, песочные, похожие на наши рядом с домом, и плачущий дядька, обязательно с бородой, как у школьного сторожа...

Помню, как однажды за рогатку, которую, кстати, мне не сделали, украл из дома две котлеты. Было голодно. Одни фрукты, а хлеба, мяса, масла — почти нет. Отец страшно похудел, эти котлеты полагались только ему, а я — украл. Выгнали вечером из дома в одной рубашке. Я, конечно, признался сразу. Стыда не чувствовал, было холодно и страшно. Через полчаса впустили и простили.

Когда уезжали в Москву, очень хотелось остаться. Провожали нас дружно. Набили карманы и машину яблоками, вишнями, персиками.

Да, вот еще. Наши брали Орел. Бои жуткие. Слышу разговоры взрослых и, конечно, играю в войну. Играл семечками. Арбузные, черные — немцы. Тыквенные, белые — советские. Я-то и взял первым Орел, только на завтра по радио передали: «Орел взят».

Вообще я много играл в войну. Как и моим сверстникам, нравилось кричать, бегать, прятаться, бить по голове. Меня тоже били...

Дорогу до Москвы совершенно не помню. Стояла зима. В Москве холодно, неуютно, еще соблюдалась маскировка, и фонари не зажигались. Первый ужин в столице — у товарища отца, тоже инженера. Он с женой жил на третьем этаже, мы на первом. После нашей, в общем, диковатой жизни в Аларче обстановка в квартире, приборы на столе — это все очень поразило меня.

Скоро отец уехал на фронт. Проводы, прощанье не помню совершенно, отца тоже. Позже он приезжал в отпуск, на неделю, кажется, а в феврале погиб, вернее, пропал без вести. Мы с сестренкой не ревели, по крайней мере, не очень ревели. По малолетству. Дом наш полностью инженерский, все знали отца, вместе учились, поэтому мне надарили игрушек, солдатиков, всякой всячины до черта и больше...

Мама копала за городом картошку, тогда только ею и жили. Жилось неважно, хлеба не хватало, только по карточкам. Частично помогало единовременное пособие за отца. Но заболела тифом бабушка — все отдали за спасение ее жизни.

Помню длиннейшую очередь в магазине. Полбуханки бело-серого хлеба и кувшин суфле — пародия на молоко, что-то коричневое, сладкое и жидкое. Становились в очередь утром, уходили в шесть-семь вечера. Возвращалась с работы мама, ужинали и спать. Так день за днем.

Всю войну ожесточенно играли в войну, в летчиков. Был такой мальчишка Игорь Нетьев, мы с ним, как настоящие друзья, дрались до крови и слез, страшно ревновали друг друга к ребятам, вообще считали жизнь неполноценной — я без него, он — без меня. Последний раз видел его шесть лет назад. Сейчас даже не узнаю, он меня — тоже.

Ладно, хватит воспоминаний, их было много и до меня, интересных и лучше написанных. Все. Как-нибудь потом.

Кончили год. Кончили десять классов. Осталось меньше месяца до конца вообще. Весело: мы выпускники.

Сегодня вручают грамоты. Я на высоте... Не за что, хвастун!

Скоро, слишком скоро экзамены. Что делать с писанием, с моей повседневной работой? Не знаю, и никто не знает. Что делать?

Кончается май. Последний мой май в Киеве.

Май в Киеве — что-то неописуемое. Каштаны белыми свечками, всюду сирень, она в руках, в косах девушек, в окнах...

Послезавтра — первый экзамен. Ох, чувствую, — как пить дать, влепят мне тройку!

Не дай бог. Это будет удар.

Хорошо сейчас, в конце мая. По всему видно. весне конец. Безжалостно и справедливо лето вытесняет ее. Уже нет того весеннего очарования ночей, когда каждая звезда четко и ярко висит на небе.

У нас, под окном класса, стоит яблоня. Около недели назад она была вся сплошь покрыта белыми цветами...

Жалко весны, жалко последнего киевского мая, жалко безалаберной и хорошей суворовской жизни. Всему приходит конец.

Когда-то мне не верилось, что я окончу училище. Через месяц это станет реальным фактом. Суворовца Шпаликова больше не будет, он превратится в курсанта той же фамилии и тех же склонностей. В конце концов, меняется место жизни, форма, друзья, но остается прежняя цель, направленность, круг интересов и стремления.

Как знать, что будет через год?

Сегодня пробую подвести итоги моей работы за год. Сознательное творчество, если так можно назвать писание мое, началось, как я считаю, в апреле 1954 года, то есть почти год назад, ну, год и один месяц. За это время мною было написано около 250 стихотворений. В мае 1954 года я сделал одноактную драму «Сергей Оленин» в 480 строк. Летом того же года пробовал написать рассказ. Не вышло по причине неумения. В январе 1955 года написал большой рассказ «Леночка», в апреле сделал небольшой «Рассказ о первой любви». Есть главы веселой повести «Пешком за жизнью», которую допишу этим летом. Кроме того, в настоящее время работаю над поэмой; в общем, поэма о любви. Сейчас в столе лежит рассказ «Последний май». Думаю кончить к середине июня...

Этот год, в смысле литературной работы, удачен. Писал много, писалось хорошо, от души, и говорят, что неплохо.

Вот и все. Можно добавить, что «мне и рубля не накопили строчки» — стихи пока не берут.

Вчера сдал литературу (устно) — 5.

Л. сдает зачеты, болела, кажется, а я не захожу. Нет настроения. Вывод: с положением «лучшего, самого хорошего товарища» согласиться не могу, хотя внутренне все понял правильно, набиваться в любимые глупо. Может быть, поэтому написанное ранее к ней сейчас представляется смешным, хотя писалось очень от души. А вообще мне ее недостает, и стихи не ладятся, и поэма стоит замороженная, и сам я тоже немного замерз.

Сдали математику. Больше геометрии с тригонометрией, надеюсь, не будет!

Июнь

Вчера за два с половиной часа написал рассказ «Чудак» (история одной молодости). Кажется, удачный, но еще требует доработки.

У нас после четырех экзаменов в роте много убитых насмерть людей — погоревших медалистов, державших медаль в руках и внезапно упустивших ее из рук. Этих людей можно узнать по вытянутым лицам и по тому, как они смотрят на пока еще целых и чистеньких кандидатов на медали...

Скоро — домой. Два месяца отдыха от всего на свете, кроме писания. Буду работать над повестью, стихами и так далее. Здорово!

Осталось до жути мало — два, три дня, и конец.

Вчера лежал в санчасти (так, простудился), свет не горит, тихо. Наша рота вышла на прогулку. Что-то пели этакими веселейшими голосами, как будто стараясь перекричать друг друга. Вполне понятная страсть. Иногда хочется так крикнуть, чтобы тебя услышал весь мир, чтобы за словами ввысь потянуло и тебя самого.

Поет наша рота, моя рота. Восемь лет подряд я так же ходил на прогулки строем, так же, надрываясь, что-то пел. А сегодня-завтра кончается навсегда большая половина жизни — суворовское училище...

Июль

Как долго я не писал! Почти месяц. За это время кончилась суворовская жизнь, началась другая. Я в Москве...

1956 год
Москва
Март

От предыдущих записей отделяет всего лишь одна страница бумаги и восемь месяцев жизни. Произошло так много разного и нового...

Я был курсант, потом — больной, потом угодил в гражданку. Дальнейшее неопределенно. Институт — это так заманчиво и здорово, но, конечно, прежде всего — творческий конкурс. Сейчас пишу.

На улице теплынь, все тает. Год назад в Киеве было почти то же самое, только в Москве ветер злее. А там — хлопьями валил мокрый снег...

Сижу дома, изредка вылажу на улицу. Маршрут — до Маяковской и обратно. Был в бассейне. Там сейчас матч городов по прыжкам в воду. Прыгают, конечно, здорово.

С Зиной получился анекдот. Я сразу ее узнал, а она — никак. Улыбаюсь во весь рот множество раз, а она только плечами пожимает. Представляю себя на ее месте. Сидит на трибуне совершенно незнакомый человек и глуповато улыбается. Так и не узнала. В вестибюле я нарочно подождал, пока она оденется, и решительно начал:

— Узнаешь? Ну, здравствуй.

Никакого впечатления.

— Я — Генка Шпаликов.

— Не помню.

— Киев. Суворовское училище...

— А-а-а!

Это после годичного невидения. Прошел только год. Разговор далее — вялый, с паузами. Попрощались быстро. Зачем мне было напоминать о себе? Не знаю. А ведь я знал

ее неплохо, часто виделись в бассейне, болтали и даже танцевали как-то весь вечер у нее в школе. Боюсь, что подобное возможно не только с ней. Нет, конечно, мои друзья всегда, без напоминаний узнают меня, ну а дальше? Дальше — общие вопросы, общие ответы, паузы, заполняемые дружеским похлопыванием по спине и натянутыми улыбками. Противно и грустно. Остается одно уважение к прошлому, и все...

Почему так — хорошие, близкие тебе люди уходят из твоей жизни? А мне вот до жути обидно, что от друзей и просто славных ребят остаются торопливые, ненастоящие письма, которые теперь пишу и я сам.

В Москве — очень хорошо. Даже если смотреть на эти весенние прелести из окна. Голубой кусок неба, половина двора — в солнце. Мне не видно отсюда, как сияют окна, но они сияют, это точно.

Ну, что еще? На столике передо мной лежит книга, которую мне необходимо вызубрить — история. Всякие Ярославы, Изяславы, Святополки и Мономахи. Заниматься абсолютно не хочу. А надо.

Он надел синий, скрипящий, как новенький рубль, плащ.

Я написал рассказ. Веселый. Про шляпу.

Апрель

Заезжали ребята. До чего же мы уже разные! Мне это обидно. Почему сегодняшняя разница в формах жизни так быстро разделила нас?

В разговорах, шутках, общении с людьми совсем незнакомыми или со старыми друзьями я все больше и больше убеждаюсь, что вся эта умность, начитанность (наигранность), культурность — ничто в сравнении с простотой. Простота — вот сила, которая заставляет уважать, ценить и любить. Но это — трудная простота, и вообще быть простым (но не простоватым) — большой талант.

Идет снег. Самый настоящий снег. Только теплее немного, чем зимой, а так и не скажешь, что апрель.

Ездил в институт. Все страшно нравится.

Почему мы всегда стремимся залезть в душу ближнего? Плохое настроение — почему? Хорошее — почему хорошее? Весел ты, грустишь, плачешь — почему?

А если мне претит эта почемучка, если мне плевать на всякие соболезнования?

Вывод неясный. Значит, если плохо человеку — не подходи и не спрашивай? Нет. Спрашивай, пытайся помочь, но делай все без навязчивости и надоедания. Так, что ли?

В серый пасмурный день, когда время близится к сумеркам, все предметы кажутся плоскими.

Счастливый день. Начали строить (пока макет) памятник Маяковскому. Ходил. Смотрел. Памятник, кажется, будет замечательный.

Ездил в институт. Девчонки смотрели такими доброжелательными и хорошими глазами, что я мгновенно покраснел и скрылся. Спасибо им. Они даже не представляют, как это дорого стоит — внимание.

Написал вчера вечером рассказ «Двое из восьми миллионов». Писал с огромным удовольствием. Даже сравнить его не с чем, так здорово и весело было на душе. Может, поэтому он хорошо читается. Но еще буду дорабатывать — жаль, если какая-нибудь ерундовина испортит все.

В киноинститут тянет и не тянет. Я все-таки другого склада человек, немного не киношного. В Горьковский было бы лучше, но вообще — лучше бы никуда. А куда?

Завтра 1 Мая. Очень невесело. Что еще написать? Крепнет чувство собственной никчемности. Все спуталось...

Июнь

Долго не писал — хватало писанины вообще.
Все отвез во ВГИК 2 июня.
Сейчас жду и немного трясусь.
Чем все это кончится?
Хотя бы не провалом. Будет просто обидно и стыдно за свою даровитую и работоспособную бездарность.
Сейчас — июнь. Жара, скука собачья. Очень хочется видеть всех ребят, посидеть вместе, как год назад, вспомнить, как жили в СКУ. Чудесно жили!

Открываю в себе все новые и новые индивидуалистические черты. Я, например, самолюбив и тщеславен. Это, к сожалению, есть. Кое-что путаю, и все, по-моему, от жуткого одиночества.

«Убийство на улице Данте» — великолепнейший фильм. Ромм — молодчина.

Был в институте. Толкучка, экзамены. Ходил в вестибюле, во дворе, боясь намозолить своими шатаниями кому-либо глаза. Вышла Люся, та самая Люся, которой так нравится мое писание. Радостная, счастливая, сияющая и страшно славная. Только ради таких и стоит писать, мучиться, переделывать.
Наконец я поднялся наверх. Эля! Так хотел увидеть, а вместо всего: «Привет» и равнодушный вид. Это — с моей стороны. Потом несколько незначащих вопросов, с лестницы вместе спустились, и всё. А они уезжают на целину.
Я не знаю и не помню сам до конца, почему незнакомые, в сущности, люди стали мне такими близкими. Когда я вышел из дверей, мне стало очень грустно — они уезжают, а я даже толком ни о чем не спросил. Хотелось сделать им что-то такое доброе, хорошее, запоминающееся, а вместо всего — равнодушное «пока»!
Глупо все устроено на свете.

Конец августа

20 августа меня приняли во ВГИК. Пройдя чудовищный конкурс, я попал в один из самых интересных институтов.
Было сыро, шел дождь, мелкий, надоедливый, непрекращающийся. Ветер бросал в лицо и за воротник холодные капли. Шел до трамвая пешком...
Ответственность за будущее и настоящее — это самое главное в мыслях и тогда и сейчас. Как-то все сложится впереди?

Я жил, как жил.
Спешил, смешил,
Я даже в армии служил,
И тем нисколько не горжусь,
Что в лейтенанты не гожусь.

Не получился лейтенант,
Не вышел и не получился.
Но, говорят, во мне талант
Иного качества открылся...

Стихи — какие там стихи?
Обыденность, я захлебнулся.
Как вечера мои тихи,
Я в дом родной издалека вернулся.

Мой дом родной — и не родной,
Родные, вы не обижайтесь
И не расспрашивать старайтесь,
Не вы, не вы тому виной.

Мой дом родной — и не родной,
Я узнаю твои приметы,
Опять встают передо мной
Твои заботы и предметы.

Я разговоры узнаю
И слушаю — не удивляюсь.
И хоть душою удаляюсь
В квартиру старую мою.

Она была не хороша,
В ней странно все перемешалось.
Она подобьем шалаша
В дому Арбатском возвышалась.

Мы жили в этом шалаше,
Сначала вроде странно жили, —
Хотя поссорились уже,
Но все-таки еще дружили.

Вся неумелость этих лет
И неустроенность уклада —
За то благодарить не надо...

И жизнь поэта тяжела,
И прозаична до предела,
И мечешься, как обалделый,
Чредою лет — одни дела.

101

41-й год

Москва сортировала поезда —
Товарные, военные, почтовые.
Нас увозили в дальние края,
Живыми оставались чтобы мы.

Для жизни дальней оставались жить,
Которая едва обозначалась.
Теперь — глаза в слезах едва смежить,
За все начала, за все начала.

Целебней трав лесных —
А трав настой целебен —
Пусть входят в ваши сны
Орел и черный лебедь.

Я вам не говорил,
Но к тайнам я причастен...
Размах орлиных крыл
Прикроет от несчастий.

О тайны ореол!
И защитит орел,
И лебедь успокоит.

Невзгод не перечесть,
Но если что случится, —
Запомните, что есть
Еще такая птица, —

Ни лебедь, ни орел,
Ни даже дух болотный,
Но прост его пароль,
Он человек залетный.

Беда ли, ерунда,
Взойдет к тебе на крышу,
Ты свистни, — я тогда, —
Ты свистни — я услышу.

Посвящается Феллини

Дурак играл на дудочке
И голову терял,
И незнакомой дурочке
Он руку предлагал.

А дурочка, как Золушка,
Она глядит во тьму,
И ей не надо золота
И слава ни к чему.

«Мне страшно, мне невесело,
Мне холодно зимой,
Возьми меня невестою,
Возьми меня с собой...»

О, как немного надо бы,
Пошли с тобой по ягоды,
А хочешь — по грибы?

Я рада бы, я рада бы
И до китайской пагоды,
Ах, если б да кабы.

Гадать бы мне по линиям
Руки или по лилиям,—
То тонут, то всплывут..

А я бреду по просеке,
А вы чего-то просите,
А я ни там ни тут.

Сон

Там, за рекою,
Там, за голубою,
Может, за Окою —
Дерево рябое.

И вода рябая,
Желтая вода.
Еле выгребаю,
Я по ней гребу.
Дерево рябое
На том берегу.

Белая вода,
Ты не море.
Горе не беда,
Просто горе.

Самолеты, как мороженые рыбы,
Шереметьево ночное, ты прости —
От полета до полета перерывы
Начинают удлиняться и расти.

Улетаю я все реже и все реже.
Шереметьево, могу я передать
Самолетам удивление и нежность,—
Удивление — возможностью летать.

Неправда, жизнь не оборвалась,
А прекратилась, да, прервалась.
Ну, потеряем эту малость,
На то пока не наша власть...

Я верю в то, что жизни прелесть
Преобладает надо всем.
Мне жить пока что не приелось,
Я от нее не окосел.

Жила с сумасшедшим поэтом,
Отпитым давно и отпетым,
И то никого не касалось,
Что девочке горем казалось.

О, нежная та безнадежность,
Когда все так просто и сложно,
Когда за самой простотою —
Несчастья — верста за верстою.

Несчастья? Какие несчастья?
То было обычное счастье.
Но счастье и тем непривычно,
Что выглядит очень обычно.

Тебе со мною скучно,
А мне с тобою — нет.
Как человек — ты штучна,
Таких на свете нет.

Вас где-то выпускают
Не более пяти,
Как спутник запускают
В неведомой степи.

Какая вы сейчас?
Мне легче, но не лучше.
Я думаю о вас,
И это меня мучит.

Наивно, но с утра —
Для жителей безжалостно —
Ору я вам: Ура!
Услышьте же, пожалуйста!

Прощай, мое сокровище,—
Нелепые слова,
Но как от них укроешься —
Кружится голова.

И мартовская талость
Бросается и рвет.
Мне докружить осталось
Последний поворот.

Песенка

Что мне сутулиться
Возле моста?
Стану я улицей,
Если не стал.

Вижу не пристально,
Из-под руки,
Стану я пристанью
Возле реки.

Во всеуслышанье
Всё повторим:
Возле Камышина,
Сразу за ним,—

Доски проложены,
Врыта скамья.
Всё, как положено,
Пристань моя.

Ночь не пугает,
Звуки слышны,
Бакен мигает
Из-под волны.

После восхода
Мне из-за плеч
Вдруг парохода
Ясная речь.

Если об сваи
Стукнет арбуз,
Уха ли краем,
Может, проснусь.

В лето хорошо бы без билета.
В лето? У него куда билет?
У него трава — одна примета,
Да еще река. Поклон, привет!

А река такая золотая,
А весной такой на свете дождь,
И по свету ветер пролетает,
И обратно ветер не вернешь.

И реке спасибо, и тебе спасибо,
И тебе спасибо, ветер над водой.
Ты такой веселый, ты такой красивый,
Ветер, ветер, ветер,
Ветер молодой.

Публикация П. Финна и Р. Синдерович

Р. Юренев

Многогранность

Отлично его помню, как будто вижу. Вот — небольшой, мускулистый, улыбающийся — входит он в аудиторию нашего старого, доброго ВГИКа, вернее, не в аудиторию, а в отдельный кабинет ресторана «Яр», наскоро приспособленного для учебных таинств. Настолько наскоро, что даже огромный дубовый буфет не убрали, и там теперь хранятся шедевры студентов сценарного факультета. Ему, этому буфету, и отвешивает Владимир Михайлович изящный поклон. А нам, после задумчивой паузы, бросает:

— Сегодня мы рассмотрим принципы драматической композиции в стихах Пушкина!

И наизусть, скандируя, почти напевая, как читают поэты, он раскрывает перед нами чудо «Пророка». Строки «И шестикрылый серафим на перепутье мне явился» он читает особенно вдохновенно и делает после них такую длинную паузу, что кто-то успевает шепнуть:

— И шестикрылый Волькенштейн в пустыне ВГИКа нам явился!

И справедливо: вдохновенность, увлеченность, окрыленность были настолько ему присущи, что минимум три пары крыл мечтались нам за его крепкой прямой спиной.

Мы его обожали. И не только за доброту, открытость, полное отсутствие профессорского чванства и администраторского пафоса. Но и за редкостную эрудицию, за увлекательный дар импровизации, превращавший иные лекции то в блестящие спектакли, то в доверительные воспоминания, то в теоретические поиски. Порою туманные, но всегда неожиданные. Мы знали его пьесы, его книги, его стихи и не боялись о них судить так же дружески и откровенно, как он судил о наших незрелых опусах.

Волькенштейн пришел во ВГИК из закрытого по неясным соображениям Литературного института, возглавлявшегося Валерием Брюсовым. Валентину Константиновичу Туркину, сценаристу, кинокритику, теоретику и педагогу, удалось заманить во ВГИК плеяду профессоров, отобранных, взлелеянных и наученных поэтом и эрудитом: Михаил Степанович Григорьев вел у нас историю и теорию русской литературы, Константин Георгиевич Локс — стилистику, Яков Абрамович Зунделович — историю западной литературы, Владимир Михайлович Волькенштейн — теорию театральной драматургии. Для Туркина, читавшего драматургию кино, Волькенштейн составлял серьезную конкуренцию. Но мудрый Туркин, безраздельный хозяин, учитель и вдохновитель сценарного факультета, только радовался такой конкуренции. Он строил драматургию кино на фундаменте Аристотеля, Лессинга, Фрейтага, и стройная теория драматургии Волькенштейна, основанная на анализе пьес Шекспира, Мольера, Шиллера, Пушкина, Гоголя, Островского, укрепляла этот фундамент. Тем более что Волькенштейн умел раскрыть живые связи театра с кинематогра-

В. М. Волькенштейн. Портрет работы Е. Бебутовой. 1929

фом и создал свою теорию кинодраматургии, совсем не схожую с теорией Туркина, но творчески ее дополнившую. Волькенштейн естественно и свободно установил прочные связи и с другими корифеями, составлявшими славу старого ВГИКа, — с режиссерами С. М. Эйзенштейном и Л. В. Кулешовым, с оператором А. Д. Головней, с искусствоведом Н. М. Тарабукиным...

Перечитал этот далеко не полный список имен, и сердце наполнилось печальной гордостью... Какие были у нас учителя! Никого из них уже нет на свете, но вклад их в искусство, влияние их на нашу советскую культуру настолько велики, что имена их не забудутся. И как они умели дополнять друг друга! Почти все они сочетали лекционные курсы с творческими семинарами. Локс снисходил от ямбов Пушкина и Блока до анализа наших стихов, Григорьев, помнится, задав мне доклад о влиянии философии Шеллинга на русских символистов, упрекнул меня в робости собственной концепции этого влияния и в отсутствии попытки приблизить проблему к киноискусству. Сценарные этюды, сочиненные нами для семинара Туркина, мы порою читали и на занятиях Волькенштейна, чтобы потом лучшие из них были поставлены на площадке и даже сняты на пленку учениками Эйзенштейна, Кулешова и Головни. Такое творческое взаимодействие, такие связи между предметами, факультетами, специальностями особенно поощрялись и развивались в ту счастливую для ВГИКа пору, когда его директором был один из зачинателей советского киноведения Николай Алексеевич Лебедев.

В созвездии наших учителей Владимир Михайлович был старшим и таинственным. Факты его биографии, узнанные нами случайно, из старых журналов, изредка из его задумчивых отступлений от курса драматургии, будоражили, интриговали нас. Только теперь, при дружеской помощи его сына — члена-корреспондента Академии наук СССР Михаила Владимировича, мне удалось соединить эти разрозненные сведения в нечто целое, хотя и весьма неполное, а также освободиться от заведомо неверного. Приношу моему старому школьному товарищу Михаилу Владимировичу искреннюю благодарность.

Владимир Михайлович Волькенштейн родился 15 октября 1883 года в Петербурге, в семье известного адвоката, помощником которого до ссылки в Шушенское работал В. И. Ленин. Дружбой и консультацией Михаила Филипповича пользовались Ф. И. Шаляпин, В. Г. Короленко, К. М. Станюкович, Н. Г. Гарин-Михайловский и другие свободомыслящие деятели. Мать Владимира Михайловича, одна из первых русских женщин-врачей, была тесно связана с революционным народничеством. Работая над пьесой о Вере Засулич, Владимир Михайлович порою говорил нам о народниках как о своих близких знакомых. Да и сам он был в 1903 году исключен из Петербургского университета за революционную деятельность. Целый год до восстановления в правах студента он слушал в Гейдельберге лекции Куно Фишера и других известных философов. Вернувшись в Петербург, он начал печатать стихи, стал частым посетителем знаменитых вечеров в «башне» Вячеслава Иванова, близко сошелся с Федором Сологубом. В 1909 году была опубликована его первая пьеса «Иоанн Грозный».

Становление Владимира Михайловича, драматурга, произошло после переезда в Москву в тесном содружестве с Московским Художественным театром. С 1913 года Волькенштейн становится литературным секретарем К. С. Станиславского, активно помогает ему в первых попытках теоретического осмысления законов сцены. В 1914 году Первая студия МХТ ставит трагедию Волькенштейна «Калики перехожие», имевшую большой и продолжительный успех, награжденную как лучшая пьеса сезона Грибоедовской премией. Обратившись к далеким, слабо изученным временам удельной Руси, драматург решал современную, даже злободневную тему: он показал обреченность непротивления злу насилием. В предвоенный период, когда навстречу нарастающему революционному движению подымались реакционные, эскейпистские, мистические идейные концепции, критика утопических сторон толстовства возбуждала широкий общественный интерес.

Став заведующим литературной частью Первой студии, Волькенштейн много делает для привлечения к театру прогрессивных литераторов. Он смело приветствует революцию, совместно с режиссерами В. Э. Мейерхольдом и В. М. Бебутовым (который стал его ближайшим другом до конца своих дней) входит в театральную секцию Московского Совета. Одна за другой выходят его исторические пьесы: в Первой студии возобновляются «Калики перехожие», в театре Корша — комедия «Маринка» из времен татарского ига, в Театре Революции Бебутов ставит трагедию «Спартак». События восстания рабов в Древнем Риме воплощены в сильных, возвышенных стихах, перемежаемых сатирическими и комедийными сценами. В 1923 году выходит книга исторических трагедий, где вместе с «Каликами» были помещены «Ахур» — из древнееврейской истории времен восстания Бар-Кохбы и «Паганини» — романтическая легенда о великом музыканте, словно Фауст, продавшем душу дьяволу, но не ради бессмертия, а ради недостижимых высот художественного мастерства.

В 1920 году Наталия Сац ставит волькенштейновскую инсценировку «Маугли» Р. Киплинга, в 1923 году в театре Корша выходит сатирическая комедия «Опыт мистера Вебба» о западноевропейском мещанстве, преклоняющемся перед орангутаном, выдаваемым за русского графа. Наряду с А. М. Файко, Н. Р. Эрдманом, К. А. Треневым Владимир Михайлович становится наиболее известным и плодовитым советским драматургом. Он возглавляет Московскую ассоциацию драматургов, объединившую лучших советских театральных писателей.

В это же время Волькенштейн начинает заниматься теорией драматургии и театра. В 1921 году выходит его книга «Станиславский» — первая монография о великом режиссере, написанная в результате личной с ним дружбы и глубокого изучения его творческих принципов. Резкие выпады против В. И. Немировича-Данченко, острые разногласия Станиславского с которым чуть было не привели к расколу Художественного театра, в исторической перспективе должны быть признаны неверными, но полемическая страстность, искренняя любовь к Станиславскому, к МХАТу, к театру вообще делают эту книгу заметным явлением в советской театроведческой литературе.

В 1923 году выходит первое издание знаменитой «Драматургии» — редкостная и дерзкая попытка дать стройный нормативный курс теории драмы, обобщенный анализ ее структуры. В процессе чтения курса драматургии в брюсовском Литературном институте автор выверил на слушателях свои положения, многое расширил, уточнил, переработал для второго издания. Третье издание, 1937 года, выверялось и уточнялось в работе с нами, студентами сценарного факультета ВГИКа. Владимир Михайлович никогда не читал, дословно не цитировал свою книгу, но мысли, заключенные в ней, старался как бы поворачивать перед нами различными сторонами, преподносить так, как будто они рождаются в живом диалоге, в совместном размышлении. Это увлекало и вдохновляло нас. Примеры он тоже любил менять, пробуя, как тот или иной отрывок доказывает, иллюстрирует мысль. Мы учились ясному и четкому пониманию основных элементов, основных композиционных принципов и плодотворных формальных приемов драматургов, а вместе с тем воспринимали живой творческий процесс критического анализа художественного произведения. Критика представала как тонкое и увлекательное искусство.

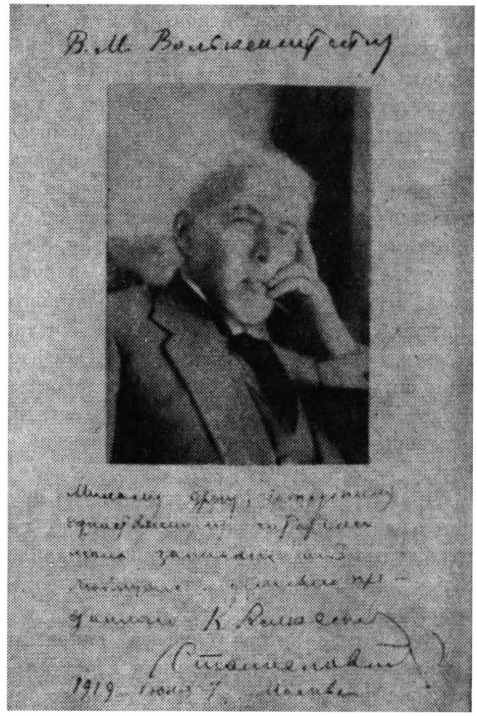
Содержание и композиция книги «Драматургия» представляются мне на редкость закономерными и логичными. В небольшом предисловии декларировано, что «...построение драмы, как и всякого художественного произведения, является выражением целостного идейно-эмоционального замысла», автор особенно подчеркивает значение «эмоций, желаний, страстей», «больших идей и больших страстей», считая, что драма «изображает борьбу, действенное обнаружение внутренних противоречий, таящихся в человеческом обществе». И вся книга утверждает действенность, конфликтность, напряженную идейность и жизненную достоверность драмы. В главе «Драматический процесс», опираясь на Аристотеля, считавшего драму изображением действия, и на Гёте, сказавшего устами Фауста, что вначале было не слово, а дей-

ствие, он горячо полемизирует с теоретиками, считавшими важнейшим элементом драмы слово. Спор этот мог бы показаться чересчур академическим, если бы не страстная защита конфликтности, действия, наталкивающегося на противоборство, на контрдействие. Волькенштейн будто смотрел вперед, предупреждая о губительности теории бесконфликтности, одно время почитавшейся у нас признаком социалистического искусства, и теории дедраматизации, пришедшей к нам с Запада.

Для наилучшего выявления идеи произведения Волькенштейн горячо отстаивает принцип единства действия, провозглашенный еще Аристотелем. Другие единства — времени, места, проповедуемые Буало, он не считает существенными. Но единство действия, смело подкрепленное системой Станиславского с ее «сквозным действием», «главной жилой», «основным стержнем», «магистралью пьесы», иначе говоря, основной идеей, выдвигается как основной закон.

Показывая на примерах из классиков и современных драматургов, как завязываются «драматические узлы», как драматическая борьба проходит от завязки через узнавания, перипетии, сцены пафоса и моменты остановки действия — к кульминации и затем к развязке, автор утверждает композиционную гармонию, целесообразность, жизненную правдивость драматических событий и характеров. Отдельные главы посвящены конструкции и функциям драматических реплик, ремарок, ритму драмы и, наконец, характеристикам действующих лиц. Вторая половина книги посвящена классификации драматических жанров, ясным и аргументированным определениям особенностей трагедии, исторической хроники, романтической и бытовой драмы, мелодрамы, гиньоля, комедии в ее различных жанровых формах, от бытовой до фарса, гротеска, обозрения.

Разумеется, с некоторыми положениями книги можно поспорить. Так, решительное утверждение, что трагический герой всегда «без вины виновен», всегда «добросовестно заблуждается», может относиться лишь к положительным героям трагедии, тогда как Яго, Шейлок, Франц Моор и многие другие отрицательные герои



Фотография К. С. Станиславского с дарственной надписью В. М. Волькенштейну

испытывают трагедийные страсти из-за злых, даже преступных намерений. Решительное отрицание лирической комедии и лирической драмы как произведений, якобы лишенных драматизма, опровергается практикой современного театра и кино.

Спорна и большая глава, посвященная повторным комплексам драматических положений. Автор находит в драмах различных жанров, стилистических особенностей и даже разных исторических эпох некие «комплексы сценически-драматических положений», повторяющихся и определяющих собой композицию пьесы. Приводимые примеры — остроумны, убедительны. Но мне кажется, что поиски жестких структурных схем в художественных произведениях опасно чреваты антиисторичностью и нивели-

рованием художественного своеобразия, неучетом индивидуальной неповторимости явлений искусства. Задолго до Волькенштейна француз Польти «свел» все композиционное богатство драматургии всех времен и народов к тридцати шести ситуациям. Это было ошеломительно, изящно и неверно. После Волькенштейна семиотики и структуралисты разыскивали в различных художественных произведениях единообразные структуры, схемы, забывая, что художественность и начинается с нарушения схем. «Повторные комплексы» Волькенштейна гораздо свободнее, живее и гибче «ситуаций» Польти и современных «структур». Они изобретены автором в целях борьбы за действенную и гармоничную драму. Но и в них есть некий мертвящий искусство математический привкус.

«Драматургия» В. М. Волькенштейна привлекательна научной точностью, ясностью, согласованностью своих дефиниций и анализов. Это и делает ее живой, неустаревающей, действенной и сегодня, и завтра. Поэтому понятно стремление автора сблизить капризные и расплывчатые понятия эстетики с четкими положениями точных и естественных наук. В 1926 году он опубликовал статью «Драма как изображение рефлекса цели», где пытался применить учение И. П. Павлова к драматургии. Вспомним, что примерно в это же время и Эйзенштейн в своей теории интеллектуального кино опирался на Сеченова и Бехтерева, а позднее сожалел, что тогда не знал трудов Павлова. Волькенштейн эти труды знал. Павлов сочувственно откликнулся на его попытку (его письмо опубликовано в пятом издании «Драматургии», 1969). Однако прямое сопоставление условных рефлексов с «эмоциями, желаниями, страстями» кажется мне неосторожным.

Но как бы ни были спорны некоторые положения прекрасной книги — они будят мысль, они взывают к научному опыту в различных областях, они привлекают своей самостоятельностью и смелостью. Книга поистине научна и художественна.

Широкий шаг к сближению искусства и науки, образности и понятийности Волькенштейн сделал в своем «Опыте современной эстетики», вышедшем в издательстве «Academia» в 1931 году. С первой же главы книга эта поражает смелым расширением эстетической области: «Математика есть область утонченной красоты» — и анализируются уравнения Максвелла, математика функций, структурные химические формулы, структурная схема атома радия, а затем и шахматные партии и этюды. Хотя в просторечии мы нередко говорим о красивых доказательствах, решениях, поступках, хотя в шахматном мире издавна присуждаются специальные призы за красоту — такое расширение понятий в научной эстетической книге может показаться произвольным. Но только до того момента, когда читатель вникнет в сущность того, что Волькенштейн считает прекрасным; третью главу он начинает с утверждения: «Всякая форма подлежит эстетической проверке, является предметом эстетического созерцания, — каждая вещь (в пространстве), каждый процесс (во времени), — все, что оформлено и непосредственно воспринимаемо. Самая элементарная форма содержит, таким образом, зачаток красоты. Однако предмет эстетического созерцания прекрасен только тогда, если форма его является преодолением сложности... Красота есть целесообразное преодоление». И далее по всей книге проводится мысль, что эстетичны прежде всего подвиг, преодоление трудностей, борьба за достижение цели, действие. Эта концепция может быть оспорена, что и делает А. В. Луначарский в своем содержательном предисловии к книге: он видит красоту не только в трудном преодолении, но и в легкости грациозной газели или прыгуна, берущего высоту. К этому можно прибавить, что и полный покой — в пейзаже, в музыке, в скульптуре — вызывает в нас ощущение прекрасного. Верный своему преклонению перед действием, волей, преодолением в драматургии, Волькенштейн переносит этот принцип и в эстетику. И чем больше он будет расширять понятие прекрасного, чем больше сближать науку и искусство, тем больше возражений можно будет ему предъявить. Но важно то, что эстетику Волькенштейн сближает не только с наукой, а и с

этикой. Прекрасное он видит в человеческом поведении, в героизме, в подвиге, где бы он ни был совершен: в искусстве, в науке, в труде, в борьбе. В этом — гуманизм его эстетической позиции.

Небольшая по объему книга привлекает обилием мыслей, примеров, ссылок на философов всех народов и времен. Луначарский подчеркивает ее значение в те годы, когда эстетические суждения Маркса и Энгельса еще не были систематизированы и собраны воедино, когда материалистическая эстетика могла опираться лишь на Чернышевского и Плеханова, когда советская литература имела только социологию Фриче, лишь слегка затронувшего вопросы эстетики, да статьи молодых исследователей по конкретным проблемам. Луначарский не решается назвать книгу Волькенштейна марксистской: он справедливо видит ее позитивистские основы и оценивает ее как близкую к марксизму, к диалектическому методу. Особые возражения Луначарского вызывает тенденция Волькенштейна считать, что бессознательное воздействие на социалистического художника стилевых приемов, свойственных искусству других классов, важнее, интимнее, истиннее, чем то, что прошло через голову, через мысль... «Идейную сторону,— пишет Луначарский,— мы считаем неразрывной частью и, пожалуй, важнейшей частью художественного произведения. Конечно, эти идеи должны быть выражены образно, они должны быть включены в общую ткань художественного произведения, но самая мощь этих идей, совершенство, с которым они скомбинированы, их убедительность — поверьте, тов. Волькенштейн, вызывают не меньший восторг, чем красивые шахматные ходы...»

В защиту Волькенштейна нужно сказать, что в его книге нет ни одного слова, принижающего идейность произведений искусства или идей вообще. Красота структурных формул и шахматных ходов поставлена им на один уровень с красотой идей и человеческих поступков. Необходимых оговорок не сделано. Поэтому согласимся с Луначарским, что «все суждения Волькенштейна в этой области подлежат осторожной критике». Критика Луначарского и была таковой, и не только осторожной, но и дружеской, доброжелательной. Окончательный вывод предисловия: «...эстетика Волькенштейна является как бы соседом нашей более грядущей, чем существующей эстетики, но все же не совпадает с ней. В построении собственной эстетики мы используем труд Волькенштейна». К сожалению, до сих пор нельзя сказать, что этот труд используется в полной мере.

Мы начали слушать курс Волькенштейна тогда, когда еще не утихла не слишком осторожная критика его книги. Разобраться в тонкостях философских споров мы, конечно, не могли, но с глубоким сочувствием следили, как спокойно, деловито и благородно воспринимает он критику — даже резко, ругательски выраженную. Этим он становился вровень с Эйзенштейном и Кулешовым — нашими кумирами. Мы читали статьи, в которых громили наших учителей, смотрели фильмы этих великих мастеров и порой не могли понять: что может быть плохого в разборе произведений, которые прекрасны? А Волькенштейн был для нас не только автором теоретических и эстетических книг, но и автором живых пьес. В Малом театре еще шла озорная комедия «Гусары и голуби» в праздничных декорациях Кустодиева, в Театре Красной Армии —комедия «Махновцы» о злоключениях интеллигента, попавшего к бандитам. Волькенштейн знакомил нас с замыслами своих новых пьес о далай-ламе, о Вере Засулич, и мы видели, что художественная практика не расходится у него с эстетическими взглядами. И мы радовались и гордились тем, что Владимир Михайлович все глубже втягивается в кинематограф: пишет книгу о драматургии кино, замышляет оригинальные сценарии.

Из нескольких интересных замыслов (о Ломоносове, о народовольцах) Владимир Михайлович завершил лишь один сценарий — о Миклухо-Маклае. Верный своим принципам, он рассказывал драму отважного путешественника и воинствующего гуманиста, столкнувшегося с хищнической эксплуатацией его открытий. Маклай видел в обитателях тихоокеанских островов полноценных, добрых и честных людей, а колонизаторы, пришедшие вслед за ним,

стремились обратить их в рабство. Война помешала осуществлению сложной постановки. После войны режиссер А. В. Разумный, специализировавшийся тогда на создании научно-популярных фильмов, взялся за постановку, но решил привлечь к работе сценариста А. В. Спешнева. Тот приблизил сценарий к распространенным в те годы канонам биографических фильмов. Все же, благодаря увлекательным фактам биографии ученого и хорошей игре артиста С. И. Курилова, фильм привлек внимание зрителей.

«Драматургия кино» вышла в 1937 году, когда киноискусство всецело овладело звуком, прошло недолгий период зависимости от театра и дало такие шедевры звукозрительного синтеза, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Новые времена». Здесь названы те фильмы, к анализу которых обращается Волькенштейн.

Книга начинается с дерзкого для тех времен утверждения, что «немота немого кино отнюдь не принципиальная и не в ней величие кино». Еще не были забыты поиски специфики кино в его немоте, еще раздавались утверждения, что одно искусство — немое — умерло, а вместо него родилось совсем новое звуковое искусство, а здесь спокойно и лаконично утверждается единство молодого искусства, быстро проходящего закономерные стадии своего развития.

Каковы же специфические особенности киноискусства? Волькенштейн называет их: монументальное пространство (неподвижное и движущееся) и мимодрама, то есть действие, передаваемое через реалистическую пантомиму. Это особые средства, существенно отличающие кино от театра, приближающие его к литературе (в терминологии Волькенштейна — к беллетристике). В книге последовательно показывается применение этих и многих других средств — главным образом на примере фильма «Чапаев».

Подчеркнув повествовательные, эпические возможности кино, Волькенштейн, оставаясь верным своей приверженности к конфликтности, к драматизму, к напряженности страстей, решительно выступает против бесконфликтных и композиционно вялых сценариев: «...киноискусство неизбежно стремится к напряженному драматизму, требующему сюжетной стройности. Широкое движение монументальных перспектив, множественность эпизодов, особая сложность сюжетного построения, короткие статуарные моменты сочетаются в лучших фильмах с глубоко прочувствованным и развернутым единым действием, с крепкой действенной связью между главными персонажами, с нарастанием событий в острых перипетиях. На вершинах киноискусства — драматические сюжетные фильмы».

Развитие киноискусства показало, что Волькенштейн совершенно прав, что несмотря на бесконечное разнообразие жанровых форм, характеров, сюжетов, композиционных приемов на вершине киноискусства — драматические, сюжетные фильмы, ибо они лучше всего выражают идеи и волевые, созидательные человеческие характеры. «Действенная, волевая природа главных персонажей сценария проявляется столь же ярко и полно, как в драматическом произведении: перед нами ряд поступков, характеризующих человека как тип и как индивидуальность — в напряжении борьбы, а центральных действующих лиц в решительный — решающий — момент их жизни».

Много тонких и верных замечаний сделано в книге о принадлежности сценария к литературе: «Киносценарий, претендующий быть литературным произведением, должен не только наметить специфически удобный материал для экранизации; подобно беллетристическому произведению, он должен апеллировать к воображению читателя и к воображению режиссера и оператора: мимодрама требует в сценарии литературного описания, художественного языка». Интересно также замечание, что «классификация киножанров должна быть шире и сложнее классификации драматургической», и утверждение, что кино рождает сложные жанровые сочетания и новые специфические жанры.

«Драматургия кино» Волькенштейна, по его собственному признанию, не претендует на всеобъемлющую полноту охвата эстетических воз-

можностей киноискусства и кинодраматургии. Это скорее ряд блестящих эссе об основных проблемах фильма и сценария. Но устремления автора несомненно верны и прогрессивны, а наблюдения точны и остры. Поэтому я позволил себе щедро цитировать полузабытую книгу.

Владимир Михайлович Волькенштейн дожил до глубокой старости, он скончался 30 ноября 1974 года. Но до конца своих дней он сохранял ясный ум, живую память, творческие потенции. В 70-х годах он написал три пьесы: «Новый Прометей» — о борьбе гениального русского ученого М. В. Ломоносова с реакционерами из Академии наук, «Смерть Линкольна» — о трагической борьбе самого великого из американских президентов с рабовладельчеством и «Папесса Иоанна». Сюжет последней заимствован у Пушкина, посвятившего легенде о римском папе, оказавшемся женщиной, несколько абзацев на французском языке и выразившего сомнение в возможности создания на этот сюжет драмы: лучше сделать поэму. Волькенштейн сделал драматическую поэму в сильных и звучных стихах. Хороши и его до сих пор не опубликованные сонеты. В них есть подлинная житейская мудрость и философская глубина.

Последняя теоретическая работа Владимира Михайловича — большая статья «Качалов — Иван Карамазов. Сцена кошмара». Многолетняя дружба с великим русским актером, проникновенные беседы с ним позволили Волькенштейну не только сделать ряд теоретических обобщений, но и выразительно описать его игру, оставив нашему театроведению бесценный документ. Качалов специально приходил к Волькенштейну и для него одного, в его кабинете, играл сцену спора Карамазова с чертом! Это свидетельство душевной близости, полного доверия артиста к критику, умеющему не только оценивать и описывать, но и творчески сопереживать.

Я хорошо помню, с каким юношеским увлечением читал он мне свои сонеты, как упрекал меня за то, что я перестал писать стихи, как советовался о новом издании «Драматургии», как мечтал о постановке своих пьес на сцене... Хочется верить, что его мечты еще могут осуществиться.

Владимира Михайловича я знал на протяжении почти всей своей, тоже уже достаточно долгой, жизни. Впервые я побывал в его доме еще в свои школьные времена. С его сыном Мишей мы учились в параллельных классах 10-й московской школы имени Фритьофа Нансена и, хотя принадлежали к разным компаниям, объединялись любовью к стихам и сочинительству. Я бывал у Миши на последнем этаже большого дома в Скатертном переулке. На стенах — картины друзей его отца: Павла Кузнецова, Мартироса Сарьяна, очень похожий портрет работы Елены Бебутовой. Из-за стены звучит фортепьяно: Мишина мать — известная пианистка, преподавательница Гнесинского училища. На полках стоит множество книг на разных языках — Владимир Михайлович свободно владел французским, немецким, английским и латынью. Меня особенно интересовали стихи, и на сборниках Волошина, Ахматовой, Цветаевой, Антокольского я с трепетом читал дружеские автографы.

Однажды Владимир Михайлович внезапно предложил мне сыграть в шахматы, дал вперед ладью и выиграл. Он был признанным в шахматных кругах игроком. Во ВГИКе он даже дал как-то сеанс одновременной игры и победил с внушительным счетом.

Среди студентов ВГИКа Владимир Михайлович меня, конечно, не узнал. Но когда, осмелев по прошествии времени, я рассказал ему о своих визитах к Мише, он неожиданно обрадовался:

— Как прекрасно, что мы так давно знакомы!

Непосредственность, детскость были свойственны ему, как и большинству талантливых людей, настоящих художников.

Владимир Михайлович Волькенштейн был ярким представителем прогрессивной русской интеллигенции, щедро и искренне принесшим в советскую культуру большой опыт, плодотворные традиции, преданность народу и искусству. Его творчество — драматурга, теоретика, педагога — внесло много прекрасного и полезного в наш театр, литературу и кино. Так пусть же многообразное наследие этого замечательного человека продолжает привлекать благодарное внимание новых поколений.

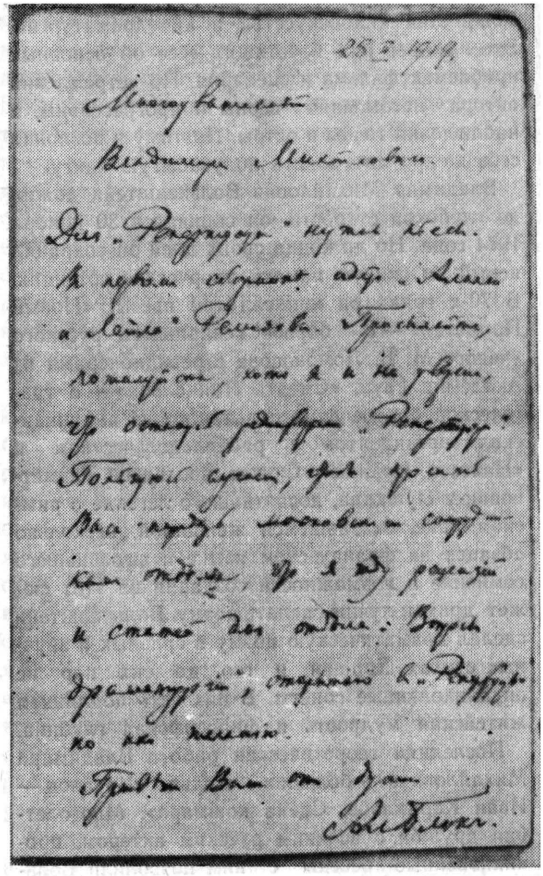
М. В. Волькенштейн

Письмо Александра Блока

Владимир Михайлович Волькенштейн был активным участником литературной и театральной жизни страны начиная с девятисотых и кончая шестидесятыми годами нашего века. Его друзьями были писатели и поэты А. Чапыгин, А. Файко, Ф. Сологуб, М. Цветаева, А. Ахматова, М. Волошин, В. Пяст, художники П. Кузнецов, Е. Бебутова, М. Сарьян, музыканты и композиторы А. Зилоти, М. Гнесин, сестры Гнесины.

В молодые годы мой отец работал в Московском Художественном театре секретарем К. С. Станиславского, а затем в литературной части Первой студии МХТ. Память об этом времени — впервые публикуемая на с. 109 фотография Станиславского с надписью: «В. М. Волькенштейну, милому другу, сотруднику, единственному читателю моих записок от любящего — дружески преданного К. Алексеева (Станиславского). 1919, июня 7, Москва». В архиве отца хранится несколько неопубликованных писем и записок Станиславского. Вот одна из них: «Конечно, Блоку (кот. очень нужен театру) надо послать даровые билеты (на мой счет или на счет театра), предупредит. спросить его по телефону, когда, что, поухаживать за ним, т. к. Шаляпины, Блоки, Андреевы и др. таланты не ходят за даровыми билетами и не ждут у кассы. К. Алексеев».

Текст написан карандашом и не датирован. Судя по всему, он относится к периоду, предшествовавшему началу репетиций пьесы Блока «Роза и крест» (1916 год). Как известно, спектакль не состоялся, и драма эта так никогда и не увидела света рампы. Я помню рассказ



Письмо А. А. Блока В. М. Волькенштейну. Автограф

ближайшего друга отца режиссера В. М. Бебутова о разговоре Блока с Немировичем-Данченко, при котором Бебутов присутствовал.

— Как вы представляете себе Гаэтана, Александр Александрович?

— Он серый и синий. Серый и синий.

— М-да. А Бертран?

— Бертран — квадратный.

После ухода Блока Владимир Иванович сказал с усмешкой:

— А от Изоры-то, наверно, луком пахнет.

Бебутов показывал эту сцену в лицах.

В архиве отца хранятся письма, стихи и рассказы многих деятелей русской демократической культуры. Хранится и (впервые публикуемое ниже) письмо Блока, которым отец особенно дорожил.

Конверт без почтовой марки, с двумя штемпелями: «Москва 4 III 19». Рукой Блока:

Москва
Скатертный переулок 22, кв. 40
Владимиру Михайловичу Волькенштейну

28.II.1919

Многоуважаемый Владимир Михайлович.

Для «Репертуара» нужны пьесы. В первом сборнике идет «Алалей и Лейла» Ремизова. Присылайте, пожалуйста, хотя я и не уверен, что останусь редактором «Репертуара». Пользуюсь случаем, чтобы просить Вас передать московским сотрудникам отдела, что я жду рецензий и статей для отдела «Вопросы драматургии», открытого в «Репертуаре» по их желанию.

Привет Вам от души.

Ал. Блок

Письмо написано черными чернилами, уже выцветшими, по старой орфографии. Театральный сборник «Репертуар», редактором которого был Блок, неоднократно упоминается в его записных книжках. Видимо, с этой просьбой Блока связано письмо отца Александру Александровичу, также написанное по старой орфографии (хранится в архиве поэта в Государственном литературном музее):

21.IX.1919

Многоуважаемый Александр Александрович!

Оставляю Вам пьесу в издательстве — в театр мне очень далеко. Прошу Вас, к четвергу передайте ее Ал. Ник. Тихонову или кому-нибудь, кто каждый день в издательстве. Дело в том, что мне, вероятно, предстоит чтение в конце будущей недели, а другой рукописи нет.

Всего лучшего.

Сердечно преданный Вам

Влад. Волькенштейн

Отрывки из жизни Иоанна Грозного Вам передаст Ал. Ник. Тихонов. Адрес мой: Саперный, 16, кв. 43, тел. 43—43.

Речь шла о пьесе отца «Маски», так и не увидевшей света: «Репертуар» вскоре прекратил свое существование (имеется запись Блока от 23 сентября 1919 года о «Масках»). «Отрывки из жизни Иоанна Грозного» — видимо, отец предлагал вниманию Блока фрагменты из своего первого драматического произведения «Иоанн Грозный. Драматическая поэма в 3 действиях и 2 междудействиях», опубликованного в альманахе «Шиповник» в 1909 году. Письмо Блоку написано в Петрограде.

С. Медынский

Наш Мастер

Первый послевоенный год. Операторский факультет ВГИКа.

Первая лекция по мастерству.

— Вы собираетесь снимать кинофильмы и посвятить этому свою жизнь, — говорит нам профессор, руководитель нашего курса. — А для этого...

Мы слушаем, записываем, запоминаем. Мы верим и не верим, что будет время, когда мы действительно постигнем все премудрости и тайны профессии, которой нас собирается научить знаменитый советский кинооператор.

Его имя почти все мы знали еще до войны, со школьных — таких далеких, как нам уже казалось, — лет. Оператор Борис Волчек. Мы видели это имя в титрах. Мы не понимали тонкостей его мастерства, но оно действовало на нас, оно впечатляло. Правда, если говорить честно, блистательно снятая «Пышка» оставила нас почти равнодушными, но вот «Тринадцать»! Нам было тогда по 12—14 лет, и битва в пустыне произвела неизгладимое впечатление! Причем рассказал нам эту историю именно оператор! У меня до сих пор перед глазами стоят кадры, которые мелькнули на экране почти полвека назад. Теперь я понимаю, почему это так. Конечно, играли роль и увлекательный сюжет, и актерские удачи, и режиссерская работа М. И. Ромма, но ведь некоторые кадры запомнились не смыслово, а эмоционально: я не вспоминаю ситуации, о которых шла речь, я их просто вижу. Именно вижу! И причина их долголетия в зрительной памяти, конечно же, удивительное мастерство Бориса Израилевича. Он так лаконично и выразительно строил композицию кадра, с такой экспрессией освещал интерьер, так скульптурно лепил светом портреты героев, что все это врывалось в ребячье сознание и властно подчиняло наши сердца.

...Сморщенная горячими ветрами пустыня — я и сейчас вижу́ ее живописный и вместе с тем однообразный угрожающий рельеф, удивительно переданный оператором. Я вижу резкие солнечные блики на лицах людей, измученных жаждой и смертельной опасностью. Вижу маленькую глинобитную крепость, затерянную в бескрайних песках, окруженную басмачами, давшую приют и защиту красноармейскому отряду. Она была снята откуда-то издали, с верхней точки, и выглядела такой уязвимой и обреченной, что от тревоги за наших бойцов замирала душа.

Потом нам, студентам, стало ясно, что передать ощущение обреченности, зримо подтвердить, что спасения ждать неоткуда, что тринадцать бойцов должны надеяться только на свои силы, помогла именно та верхняя точка съемки, откуда крепость была видна во всей своей трагической затерянности в бескрайних песках пустыни, скрывающих затаившихся басмачей. На семинаре мы услышали от Бориса Израилевича, что верхняя точка для съемки общего плана стала возможной только после того, как он настоял, чтобы в пустыню привезли бревна и доски, из которых построили высокий партикабль для кинокамеры.

Слушая лекции о характере и выборе натурного освещения, мы узнали, что ребристая поверхность пустыни появилась во всех кадрах не случайно, а потому, что Борис Израилевич каждый раз выбирал для съемки такой момент, когда солнечный свет падал на барханы именно под тем углом, который выявлял рельеф местности и фактуру песчаных волн. Солнце в качестве «осветительного прибора», который можно «перевешивать» с места на место и направлять в необходимую

Борис Израилевич Волчек.
Снимок сделан Э. М. Савельевой
в 1936 году в павильоне «Мосфильма»

сторону, — это оказалось таким простым, но вместе с тем это было ново и удивительно!

Мы узнали также, что не вся пустыня была снята в Туркмении. Выяснилось, что часть Каракумов была «сделана» в Москве. Борис Израилевич во время досъемок в студии так воспроизвел характер солнечных лучей светом прожекторов, так смонтировал натуру и павильон, что самый придирчивый взгляд не ощущал этого. Когда в детстве мы были зрителями «Тринадцати», мы были уверены, что в каждом кадре героев фильма окружают просторы Туркмении. И что отовсюду из-за бескрайних барханов им грозит опасность. Мы были бы поражены до глубины души, если бы кто-нибудь рассказал нам, что вместо бесконечной ряби песчаных холмов за пределами некоторых кадров, впритык к границам, обозначенным рамкой визира, стояли стены мосфильмовских павильонов. Мы бы просто не поверили такому утверждению. Потом, слушая лекции Бориса Израилевича, мы тоже изумлялись этим кадрам, но уже по-другому — с точным пониманием того, как мастерски это сделано в нашем любимом фильме.

Но история с «московской Туркменией» бы-

ла удивительна не только с точки зрения изобразительного мастерства, она учила нас тому, что оператор должен отлично понимать, все время думая о том, какие финансовые средства затрачивает студия на осуществление его творческих замыслов.

Эти уроки, эти беседы с Борисом Израилевичем, подкрепленные ссылкой на конкретные ситуации, на случаи из его съемочной практики, запомнились на всю жизнь. И занятия операторским мастерством становились увлекательными экскурсиями в историю кино, в экономику фильмопроизводства, в кинорежиссуру, в психологию зрителя, формировали не просто узких профессионалов, а помогали становиться кинематографистами в полном смысле этого понятия. И когда Борис Израилевич говорил о своих съемках, своих впечатлениях и ощущениях, своих заботах и проблемах, мы понимали его правильно. Мы делали те обобщения, на которые он рассчитывал. Истины абстрактной нет, она всегда конкретна — мы знали это положение, руководствовались им и ценили то, что занятия с нашим мастером не становились скучным перечислением общетеоретических положений. Мы понимали: когда Борис Израилевич говорил о личном опыте, о своих творческих и гражданских принципах, об операторских приемах, найденных им, он меньше всего хотел, чтобы мы запоминали это как факты его биографии. Он подталкивал нас к тому, чтобы у нас появились свои принципы и приемы, свое операторское лицо. Мы гордились тем, что нас учил оператор, который снимал всемирно известные фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Недавно, в дни годовщины Октября, их показало Центральное телевидение. Более чем за сорок лет существования фильмов их видели миллионы людей и в будущем увидят миллионы. Для каждого из зрителей это фрагменты замечательной ленинской жизни, рассказ об истории. А для нас, учеников Волчека, каждый кадр — это еще и живая связь с нашим мастером, еще один очередной урок мастерства, преданности делу, верности искусству. Рассказы Бориса Израилевича о съемках Ленинианы были не только лекциями по операторскому мастерству, они были уроками гражданской зрелости, социальной ответственности художника.

Самую первую встречу нашего курса с Борисом Израилевичем я почему-то запомнил не очень точно, но хорошо знаю, что все мы чувствовали при этом: во-первых, удивление — тот самый Борис Волчек! И второе — ощущение робости. Ведь он так много знал и умел в своей профессии! А я вот посягнул на нее. Как он отнесется к моим намерениям? И почему-то казалось, что он в душе не одобряет. Хотя по его лицу этого никак не было заметно. Он был иногда не просто сдержан, а непроницаем.

Но вот мы уже студенты второго курса. Уже много десятков километров исхожено по Подмосковью с тяжелым кофром «Дебри» — камеры, которую теперь знают только по картинкам в учебнике, и с огромным дебриевским штативом на плечах. Мы уже видели на экране пейзажи, снятые нами, мы немного научились вести съемки на натуре, выполнили первые упражнения в павильоне. Каждым из нас уже снят первый репортажный сюжет. Мы чувствуем себя операторами. Пусть начинающими, но овладевшими основами профессии.

Идет просмотр наших киноработ. Наступает моя очередь. Тех пленок давным-давно нет, но странное дело — я помню все кадры, будто снял их сегодня. Киносюжет «День птиц». Репортаж о юных натуралистах, делающих и развешивающих скворечники. Съемки пионеров, работающих у верстаков, потом ребячий митинг на территории московского зоопарка. И вдруг материал, который до этого казался мне вполне приличным, становится удивительно убогим. В зале сидит сам Борис Израилевич Волчек. А я показываю ему какой-то жалкий хроникальный сюжет.

Вот план митинга, снятый самой широкоугольной оптикой, какая у нас тогда была, — объективом с фокусным расстоянием 25 миллиметров. Площадь, забитая ребятами. Все они — как горошинки на общем плане. Идет медленная панорама, а следом я почему-то смонтировал серию очень крупных планов,

снятых телеоптикой — крупно ребячьи заинтересованные лица, внимательные глаза, курносые в веснушках носы, полуоткрытые рты.

— Стиль Медынского, — с ехидцей говорит кто-то из студентов в темном зале. И сердце у меня ёкает. Я чувствую себя совсем уничтоженным...

— Кстати сказать, совсем не плохой стиль! — спокойно отвечает Борис Израилевич.

Не могу передать, как был я ему благодарен за эти слова, прозвучавшие в темноте. Они мгновенно возвратили мне веру в себя, вернули желание снимать. Снимать как можно больше и как можно лучше.

Добрая фраза мастера — как спасительная веха на долгом пути вгиковских семинаров. Это нелегкий путь, если идти по нему как полагается, с полной нагрузкой, если судить себя строго, относиться к своим работам требовательно. И когда вдруг становится тяжко, теряешь какие-то ориентиры, если возникает неуверенность в себе, — вот тут-то необходима благожелательная и властная рука учителя, стоящего рядом и понимающего, что с тобой творится. Борис Израилевич знал нас. Может быть, мы не всегда оправдывали его надежды, но он всегда оправдывал наши! Причем он не был нам нянькой. Он не опекал мелочно, не уговаривал, не тянул за уши лодырей. Он помогал только тем, кто хотел работать. Но при этом правильно считал, что если все время опираться на его руку, чувствовать, что она постоянно подстраховывает тебя, держит на поверхности, — никогда не научишься плавать, не научишься самостоятельно достигать цели. Плыть нужно самому.

Не знаю, может быть, мне везло во ВГИКе, но я помню, как в самые нужные моменты наши учителя говорили слова, без которых было бы трудно, а может быть, и вовсе невозможно идти дальше.

Помню, что на вступительных экзаменах спасительную фразу, поддержавшую меня, я услышал от Е. М. Голдовского. Потом на первом курсе во время занятий по фотокомпозиции А. А. Левицкий однажды вернул меня из полного «небытия». Е. А. Иофис тоже приложил руку к тому, чтобы я не «утонул» в сомнениях. И даже в самый последний день учебы во ВГИКе, уже на защите диплома, А. Д. Головня сказал членам ГЭКа слова, которые помогли мне уверенно чувствовать себя в новом качестве — уже не студентом, а начинающим оператором.

Я знаю, так происходило не только со мною. И все это не случайные совпадения. Просто педагоги кафедры операторского мастерства не работали в одиночку. Они были едины в своем стремлении сформировать из нас кинооператоров. И поэтому руководитель нашего курса Борис Израилевич Волчек, при всей неординарности его человеческих и профессиональных качеств, не был исключением, рядом с которым нельзя было поставить других наших учителей, других мастеров.

Лето 1948 года. Мы с Федором Добронравовым (теперь он известный оператор «Мосфильма») — на практике. Съемочная группа полнометражного документального фильма «Владимир Ильич Ленин». Для работы над этой картиной с «Мосфильма» на документальную студию откомандированы режиссер М. И. Ромм и оператор Б. И. Волчек. Еще нет на вооружении кинодокументалистов камеры «Конвас», нет легких осветительных приборов. Борис Израилевич снимает своим любимым «Митчеллом». Каждый объект освещается громоздкими прожекторами КПЛ-250, КПЛ-500. Долгая, трудная и кропотливая работа. Но каждый день мы с Федором идем на съемку, как на праздник. И ежедневно получаем уроки предельного внимания к каждому кадру, точного использования каждого прибора, ювелирного распределения света, теней, бликов, полутонов. Это была школа, которую можно было пройти только на съемке у Бориса Израилевича! Освещение масштабных общих планов, установка приборов при съемке с движения, создание дневного эффекта и съемка «под ночь», работа над крупным планом — все это делалось на наших глазах, иногда с нашей помощью: мы считали за честь помочь осветителям передвинуть или поправить прожектор по просьбе Волчека.

И когда теперь легко, просто и быстро расставляются наши хроникальные осветительные

приборы, когда они заполняют все ровным и таким «равнодушным» светом, я иногда с тоской вспоминаю, как мы ворочали громоздкие приборы и штативы, но могли направить узкий точный луч именно туда, где он давал нужный эффект...

Борис Израилевич учил нас чувствовать свет, и не было на курсе студента, который не пытался бы ему подражать, не восхищался той свободой, с которой наш мастер управлялся с любым количеством приборов в любой декорации. А самое удивительное происходило потом, когда мы смотрели на экране фильмы, снятые Борисом Израилевичем. Количества приборов, головоломной световой схемы не чувствовалось! Все было просто, свет органично сливался с композицией кадра, с содержанием эпизода, пластично ложился на лица актеров, распределялся в пространстве живописно и вместе с тем не отвлекал зрителя от действия.

...Съемки идут в Центральном музее В. И. Ленина. Для нас с Добронравовым это было еще одним очень важным уроком. Еще недавно на занятиях по фотокомпозиции мы сдавали знаменитому русскому оператору, нашему профессору Александру Андреевичу Левицкому «гипсы» — так назывались упражнения по освещению гипсовых бюстов. И чего греха таить, были среди нас студенты, которые считали, что эти навыки не очень-то нужны в будущей серьезной работе на производстве. Но вот почти то же самое, чему нас учили во вгиковских павильонах, делал наш мастер, прославленный оператор, профессор! И еще раз, будто повторяя пройденное, мы видели, как луч прибора ложился на ленинское лицо, изваянное из гранита, как свет помогал выявить замысел скульптора, как благодаря свету в кадре появлялся ленинский характер! Нет мелочей в работе большого художника — вот что поняли мы во время этих съемок, таких несложных для Бориса Израилевича, но к которым он так же, как и М. И. Ромм, относился с предельным вниманием!

И во ВГИКе, и на съемках во время практики наш мастер так приучил нас к своей сдержанности, серьезности, что одно время мне казалось — он просто не умеет шутить, считает это напрасной тратой времени и энергии. Но вот одна из съемок в читальном зале Библиотеки имени В. И. Ленина.

Мы ждем вечера — нужна серия планов при зажженных настольных лампах. За окнами библиотеки наступают сумерки. Кадр уже выстроен, и Борис Израилевич дает команду включить все приборы. Он склоняется к визиру, а я вдруг вижу, как симпатичный студент, сидевший перед камерой, забирает свою пачку книг, встает и уходит, а на его месте появляется какой-то растрепанный, предельно неприятный субъект. «Вот тебе на! — думаю я. — Как не вовремя! Ведь Борис Израилевич его не выгонит. Придется менять кадр, переставлять приборы, перетаскивать тяжелый «Митчелл».

— Давайте-ка снимем этот кадр с передним планом,— неожиданно решает Волчек. — Создадим глубину, подчеркнем пространство.

Он отрывается от визира, берет стул, стоящий рядом, разворачивает его спинкой к камере и ставит перед объективом.

— Посмотри-ка, Сережа, — серьезно спрашивает он. — Так ведь лучше?

Я смотрю в визир: косматого разгильдяя не видно! Смотрю поверх камеры — он сидит перед нами. Опять смотрю в визир — его нет. Борис Израилевич, не глядя в кадр, точно спрятал ненужного посетителя, перекрыв его уголком спинки стула!

— Если нравится, нажимайте кнопку,— спокойно говорит Волчек.

Когда я пускаю «Митчелл», Борис Израилевич вдруг улыбается и озорно подмигивает мне. Помню, с каким удовольствием я потом рассказывал друзьям о съемке этого плана.

А вообще-то студенты творческих вузов не всегда безропотно принимают те положения, которые выдвигает руководитель мастерской. Не обязательно разделяют точку зрения признанных корифеев. Это неминуемо. Если бы мнение студентов о произведении искусства, о художнике, о характере каждого приема обязательно и точно совпадало с каждым словом учителя, то их судьба в искусстве в лучшем случае была бы только повторением пройден-

ного. Поэтому во ВГИКе не учат копировать. Там стараются научить творчеству.

Мы порой критиковали то, что было сделано нашими уважаемыми и любимыми учителями. Но при этом я не помню, чтобы кто-то по какому-либо поводу сказал, что мастер не оправдал наших студенческих надежд. Наоборот! Вокруг него всегда сиял ореол, и мы наперебой рассказывали друг другу различные истории о нем, нередко делая вид, что сами были их свидетелями или что они нам известны от очевидцев.

«...Ромм говорит: «Мотор!» А Волчек — «Стоп!» Ну, тут — «что да почему?» Ведь все было отрепетировано, и вдруг сорвана съемка дубля! А Волчек идет в глубь декорации, и все видят: осветителя нет, он куда-то отошел, а в одном «бебике» погасла лампа. В декорации светило сто пятьдесят приборов, а Волчек сразу заметил, что один «бебик» не работает! Заменили лампу, начали снимать».

«Камера готова, все ждут. На аэродроме зажгли огоньки. Летчики запустили моторы. Нужно снять взлет. Вечером. В режимное время. Все нервничают — дубль-то снять не удастся. Пока самолет взлетит-сядет — режим угаснет. Говорят ему: «Борис Израилевич, пора!» А он: «Нет. Подождем». «Так темно же будет. Фон не проработается!» А он: «Нет, подождем, чтобы абсолютно точно совпало по тону с тем, что уже сделали в павильоне». Ромм говорит: «Я снимаю с себя ответственность!» А Волчек: «Все будет в порядке!» Командует: «Начали!» Посмотрели кадр на экране — потрясающе! Глубина, атмосфера!»

«Волчек ставит кадр. Общий план громадного интерьера. И просит накрыть все помещение потолком! Постановщики удивляются: такого не бывало! Осветители в ужасе: приборы, стоящие на лесах вокруг декорации, уже бесполезны! Магидсон говорит: «Боря! Ты же загробишь всю сцену — откуда светить? Только спереди?» А Волчек прячет приборы в глубине декорации за выступы стен, за мебель, светит через окна. Посмотрели — блеск! Сам Магидсон говорит: «Не ожидал!»

Мы гордились тем, что нас учит такой великолепный оператор. Он никого не выделял, чтобы не вызвать у нас разлада, ревности, неуверенности в себе. Этот урок был не менее важен, чем точный профессиональный совет. Борис Израилевич помогал курсу стать единым, создать обстановку, в которой легко учиться и работать. Теперь, став преподавателем ВГИКа, я часто думаю об этом. Урок мастерства продолжается. Причем Борис Израилевич не уговаривал нас следовать его советам, не провозглашал нравственных деклараций. Просто он сам делал все так, как нужно, и каждый из нас на своем опыте мог убедиться, что это правильно, это по-настоящему.

Тогда, в студенческие годы, мы не чувствовали всего этого, мы были поглощены постижением профессии, но теперь нам ясно, что он старался развить, выработать в нас хорошие человеческие качества.

Он мог подолгу обсуждать с каждым из нас сценарный план, раскадровку, давать советы и вместе готовиться к работе, но потом оценивал все кратко и благословлял на съемку немногословно. У меня хранится заявка с нарисованными кадрами, которую мы с Федором Добронравовым представили Борису Израилевичу на втором курсе. Прочитав наш «ученый труд», Волчек написал только одно слово «согласен» и подписался. Я смотрю на пожелтевшие за тридцать шесть лет листочки и вижу, как даже в этой резолюции проявился характер нашего мастера, его нелюбовь к необязательным разглагольствованиям, стремление говорить только необходимое и по сути.

Наверное, именно поэтому каждое его слово, каждая оценка, каждая шутка имели у нас вес, обсуждались на переменах, вспоминались в съемочных павильонах: «...Волчек сказал!..» И это было продолжением лекций, постоянным общением с мастером, непрерывным влиянием его личности на наш курс. Думая об этом, понимаю, что так и должно быть в практике творческих мастерских, и печально, если студент забывает о существовании мастера, когда тот выходит из аудитории. Борису Израилевичу Волчеку это никогда не грозило. И не грозит. Мы всегда чувствуем себя его курсом. Выйдя из стен ВГИКа, мы помним его уроки, его советы.

Эра Савельева

Несколько штрихов...

Мне посчастливилось в течение двадцати лет работать вместе с Борисом Израилевичем Волчеком, талантливым художником и замечательным человеком, чья личность привлекала и продолжает привлекать не только кинематографистов, но всех, кто любит кино. Он был индивидуальностью поистине незаурядной, новатором, заслуженно причисляемым ныне к классикам советского операторского искусства.

О себе и своей работе Б. И. Волчек писал мало, совсем мало. Нет также посвященных его творчеству исследований. А жаль! Мне хочется поделиться с читателем воспоминаниями о личности этого художника.

Моя первая встреча с Борисом Израилевичем произошла в 1931 году в ГИКе, где я училась на операторском факультете. Волчек только что, в 1930 году, окончил ГТК — Государственный техникум кинематографии, как раз в том же году преобразованный в Государственный институт кинематографии (впоследствии ВГИК). Его дипломная работа «Хлеборобы» поражала высоким профессионализмом, живописностью кадра, остротой композиции, выразительностью человеческих лиц, умелым сочетанием всех элементов, способствующих усилению драматической напряженности фильма. Стало ясно, что в нашем кино появился яркий и самобытный художник. Вскоре ему доверили руководство одной из мастерских на операторском факультете ГИКа наравне с такими корифеями, как Александр Андреевич Левицкий и Юрий Андреевич Желябужский.

В свою мастерскую Волчек взял четырех студентов, и меня в их числе. С тех пор я была неизменным его помощником. Операторскую мастерскую Борис Израилевич вел до конца своих дней.

Мы, студенты, снимали самостоятельные киноэтюды по сюжетам литературных произведений. Я выбрала отрывок из «Строгого юноши» Юрия Олеши.

— А что вам понравилось в этом отрывке? — спросил меня Волчек, руководивший моей работой в павильоне.

— А там про любовь, — ответила я, не задумываясь.

— И вы все поняли? — недоверчиво хмыкнул Борис Израилевич. Оно и не мудрено: мне в ту пору никто не давал больше пятнадцати лет.

●

В 1932 году в жизни Волчека произошло событие, во многом определившее его творческую судьбу. Он познакомился с Михаилом Ильичом Роммом, также делавшим в кино пёрвые шаги. Ромм увидел работу Волчека «Хлеборобы» и без колебаний предложил ему сотрудничество. Вскоре на «кинокомбинате» — нынешнем «Мосфильме» — они приступили к съемкам фильма «Пышка» по одноименному рассказу Мопассана.

Уже в этой картине Волчек проявил себя как смелый новатор, утверждавший в операторском искусстве новый взгляд на драматургию изображения. Он как бы анализировал своей камерой все свойства и выражения человеческого лица, выявляя характеры персонажей. А использовал он для этого свет, крупность планов, смену ракурсов, композицию кадра, что создавало эффект глубинного изображения. Его операторские поиски перекликались с творческим кредо Ромма, который не раз впоследствии подчеркивал необходимость выражать на экране различные психологические состояния героев.

Позже одной из общих очень значительных находок Волчека и Ромма стала «глубинная мизансцена» — принцип выдвижения на первый план действующего лица, отрыв его от заднего плана, создание ощущения прорыва экранной плоскости.

Но вернемся к работе над «Пышкой».

Одним из первых снимаемых в фильме объектов был дилижанс. Настоящий дилижанс, сделанный по эскизам замечательного художника Иосифа Шпинеля, установили в павильоне на рессорах и трясли, имитируя движение

Фильм «Пышка» целиком снят немой камерой — старушкой «Дебри», которую приходилось крутить ручкой

по неровной дороге. Рассеянный свет освещал внутри лица пассажиров.

С нетерпением ожидали авторы просмотра отснятого материала. Но первые же метры пленки принесли им разочарование. Собственно, с профессиональной точки зрения, материал был снят хорошо. Однако Ромма и Волчека, ищущих и очень требовательных художников, он не удовлетворял. Их не устраивало то, что девять пассажиров дилижанса не были персонифицированы. И в целом материал, снятый на общих и средних планах, был маловыразительным. Эта первая неудача заставила их стать к себе еще строже и взыскательней. К счастью, снято было немного, и решено было повторить съемку объекта.

Борис Израилевич очень волновался, переживал, по-детски боялся предстоящей пересъемки. Долгие часы проводил он в пустом павильоне, одиноко бродил вокруг дилижанса. Потом пригласил актеров и попросил их рассесться на намеченные Роммом места. Подсаживаясь то к одному, то к другому, Волчек пристально осматривал их, вглядывался в лица то сбоку, то сверху. Опытному актеру Петру Репнину такое поведение оператора не казалось странным, а вот Галина Сергеева — Пышка, человек в кино новый, следила за Волчеком с неподдельным любопытством.

Веселую и остроумную Фаину Георгиевну Раневскую так забавляла озабоченность Волчека, что она неожиданно чмокнула его в нос. Это вызвало общий смех, и установился полный контакт между актерами и оператором. Волчек почувствовал себя увереннее. Вспомнив предыдущую сцену — Пышка щедро угощает своих попутчиков, — Борис Израилевич попросил реквизитора принести вареную курицу. Голодные актеры набросились на нее с неподдельным аппетитом. Лишь Пышка — Сергеева с простодушным любопытством оглядывала своих попутчиков — пассажиров дилижанса. Еще бы — ведь в нем ехали самые знаменитые и богатые буржуа Руана!

Вот теперь Волчек увидел, кого он будет снимать. Увидел рельефно, близко...

Съемка фильма началась с крупных планов.

В кинематографе тех лет крупный план уже не был новинкой. Заслуга Волчека в том, что он одним из первых сделал крупный план психологически насыщенным и действенным, наполнил его драматургическим содержанием.

Сняв крупным планом пассажиров дилижанса, Борис Израилевич создал выразительную галерею социальных портретов. У каждого свой характер, проявлявшийся в движениях, взглядах, мимике. Фильм-то был немым!

Центральная фигура картины — Пышка. На

ней сосредоточено внимание остальных персонажей. И вот, чтобы динамичнее подчеркнуть это внимание изобразительными средствами, камера Волчека улавливала направления взглядов, малейшие повороты и движения. Характер света, блики на лицах и фоне — все отрабатывалось с небывалой тщательностью. Этим достигались глубина изображения, его объем и стереоскопичность. Смена ракурса и композиции кадра — камеру порой приходилось совершенно перекашивать на головке штатива — помогала создавать напряжение, свет открывал возможности психологической детализации.

О том, как Волчек владел светом, каким волшебным орудием становился свет в его руках, надо рассказывать особо, тем более что в ту эпоху фильмы снимались исключительно черно-белые.

Свет для оператора то же, что краски для художника. Виртуозное искусство Волчека, его тона и полутона создавали на экране гармонию, ощущение цвета, граничащее с живописью. Недаром Волчек величайшим художником и главным своим учителем считал Эль Греко.

Борис Израилевич светописью добивался выразительности, скульптурности лица. Он применял направленный свет от источника, помещенного высоко над лицом, и это придавало кадру особое пластическое настроение и объемность.

Хотя к моменту работы над «Пышкой» уже появилось звуковое кино, «Пышка», как я уже говорила, была немым фильмом. И, работая над ним, Волчек и Ромм делали все возможное, чтобы заменить слово изобразительными средствами — светом, композицией, удачно выбранным ракурсом, фоном.

В то время техническое оснащение и оборудование павильонов находились на крайне низком уровне. Громоздкая дуговая осветительная аппаратура. Малочувствительная негативная пленка. Оптика с малой светосилой. Проявка вручную, на рамах. Фильм «Пышка» целиком снят немой камерой — старушкой «Дебри», которую приходилось крутить ручкой. Отечественная негативная черно-белая пленка была в ту пору ортохроматической. Шосткинский завод впервые тогда начал выпускать экспериментальную панхроматическую пленку «С4» — «советскую чувствительную». Борис Израилевич был первым, кто осмелился снимать на ней фильм. Чувствительность «С4» равнялась сорока единицам, что по нынешним временам считается просто браком.

Нетрудно представить себе все сложности и почти непреодолимые препятствия, возникавшие то и дело при съемках в подобных условиях. Установка осветительных приборов на так называемых лесах была поистине титаническим трудом и отнимала массу времени. Все приборы были крупных размеров, с большими диаметрами светящейся поверхности, от которой порой использовалась лишь узенькая полоска. Шторок на приборах тогда еще не было, и приходилось приспосабливать всевозможные фанерные щиты. Приколачивание и подгонка этих щитов на шатких лесах напоминали опасные цирковые номера.

Но, несмотря на все эти сложности, Волчек терпеливо и упорно добивался реализации постановочного замысла. Часто Ромм, не выдержав напряжения, уходил из павильона, а Волчек все работал, изобретал. Удивительное чутье, умение уловить нюансы световых переходов помогали ему с детальной точностью отрабатывать световую раскладку на лицах актеров и декорациях.

Особенные трудности возникали при установке света для съемок крупных планов. Чтобы добиться на лице актера традиционных переходов света, нужно было обладать не только недюжинным талантом, но и таким же терпением.

Борис Израилевич придумал очень интересный метод подсвечивания теней на лицах. На щиток, легкий и удобный в обращении, наклеивалась серебряная фольга, рассеивающая падавший на нее свет. Из-под аппарата щиток можно было направлять под любым углом, благодаря чему легко находилось положение, когда лучше всего светились глаза. Если же свет от щитка шел слишком интенсивный, на него клали сетки.

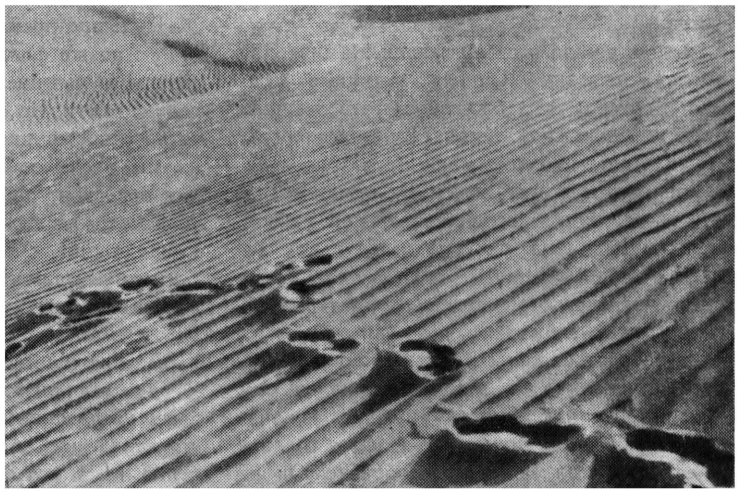
Крупные планы в «Пышке» при всей их ста-

тике — съемка велась неподвижной камерой — полны внутренней динамики. Она достигалась главным образом светом. Конечно, при современных методах съемки, когда и камера, и актеры находятся в постоянном движении, описанный метод освещения кажется весьма устаревшим, но забывать его не следует.

И еще несколько слов о детстве нашей светотехники. Как я уже писала, осветительные приборы, расположенные на лесах, были больших размеров, с дуговым светом. При полном свете через полчаса выделялось огромное количество угарного газа, становилось нестерпимо жарко и душно. Газ разъедал глаза. В павильоне было невозможно не только снимать, но и просто находиться. Через один-два дубля павильон нужно было обязательно проветривать. Конечно, больше всего в этой духоте доставалось осветителям. Они ведь находились на лесах, возле раскаленных приборов. Бывали у нас и несчастные случаи. Вспоминаю такой эпизод. Снималась сцена в декорации «Гостиница», когда руанские буржуа уговаривают Пышку подняться в номер к прусскому офицеру. Пышка сидит в середине зала, вокруг — ее попутчики. Сцена была полностью готова к съемке, но что-то не ладилось с камерой, и Борис Израилевич предложил актерам отдохнуть. Все разбрелись, и лишь Сергеева осталась сидеть на своем месте, обмахиваясь, словно веером, сложенной газетой. Неожиданно с истошным криком она сорвалась с места и, размахивая руками, закружилась по павильону. В первый момент никто не понял, в чем дело. И вдруг увидели: у Сергеевой загорелся парик. Бригадир осветителей Иван Яблоновский мгновенно вырубил весь свет. Остальные бросились на помощь Сергеевой, которая в дымящемся парике с криком металась по павильону. Вот и представьте себе осветительную технику 30-х годов!

Говоря о творческой лаборатории Бориса Израилевича, следует отметить, что его поиски не ограничивались одними только изобразительными задачами. Он внимательно следил за развитием операторской техники и смело вводил в свою работу всевозможные новшества.

В «Пиковой даме», следующем своем фильме, Волчек применил для освещения лиц актеров подсветы — отражатели больших размеров — на особых вращающихся кронштейнах, приваренных к осветительным штативам. Замечательный эффект давали подсветы, оклеенные золотой мягко рассеивающей фольгой. Свет по излучению соответствовал полуваттному. Были у него жестко рисующие подсветы, приближавшиеся к дуговому свету.



Снимая «Тринадцать», оператор понял душу пустыни. Мы видим, как извиваются, стелясь, причудливые песчаные гребни, видим следы бредущего без сил человека...

Наблюдая сегодняшние методы освещения рассеянным полуваттным светом от прибора, именуемого «стенкой», я часто думаю: «А не явились ли подсветы Бориса Израилевича прототипами этого современного прибора?»

В «Пышке» Борис Израилевич Волчек — романтик, живописец. Вот дилижанс едет по дороге... Приглушенная гамма пасмурного дня. Черная туча затянула полнеба. Тяжелые капли дождя. Размытые грязные дороги. И мертвецы на этих дорогах. Идет франко-прусская война. Всего несколько штрихов, а перед зрителем развертывается целая историческая панорама.

Достигалось это до смешного простыми приемами. Вот, к примеру, зарево пожаров... Фолиевые разноцветные фильтры из пленки вставлялись в специальные рамочки перед объективом, чтобы приглушить естественные краски неба. Поверх них на объектив насаживали черные шелковые сеточки с узорами, выжженными горящей папиросой. Эти примитивные средства в руках талантливого оператора создавали живописную палитру кадра.

«Пышка» принесла славу своим создателям и заложила фундамент творческого союза двух выдающихся деятелей советского кинематографа — Михаила Ромма и Бориса Волчека. Двадцать пять лет проработали они бок о бок, снимая одну за другой блистательные картины и не прекращая совершенствовать свое мастерство.

Как-то я нашла в своей старой дневниковой тетрадке записанные еще в студийные годы слова Волчека: «Изображение — это мощная воздействующая сила, когда ей отведена роль, созвучная идее произведения». Тогда определение это казалось мне неясным, туманным, и лишь годы труда, профессиональной работы помогли мне понять его смысл. Да и как же иначе? Изобразительный строй фильма — лицо картины, способ воплощения характеров, образов, мыслей, событий.

Свое творческое кредо Борис Израилевич реализовал постоянно и всегда оставался ему верен. Работа над каждой картиной начиналась с мучительных поисков, с попыток создать новое. А работал Волчек своеобразно. Он не занимался раскадровкой, не делал никаких пометок: обладая памятью исключительной, а в профессиональных делах просто феноменальной, он хранил в ней все, что касалось декорационных дополнений или малейших изменений в костюме и гриме, все, что касалось светотехники, оптики, съемочной аппаратуры. Он никогда не забывал о мелочах: Щукину («Ленин в Октябре») нужно усы и бородку сделать помягче, посветлее, и гример брался за работу. Фаине Георгиевне Раневской («Мечта») добавить «греческую» горбинку на носу — иначе не выявится волевой характер хозяйки пансиона. Скатерть на столе в пансионе нужно подсинить, а еще лучше подобрать другую, в клетку. И еще, и еще, и еще...

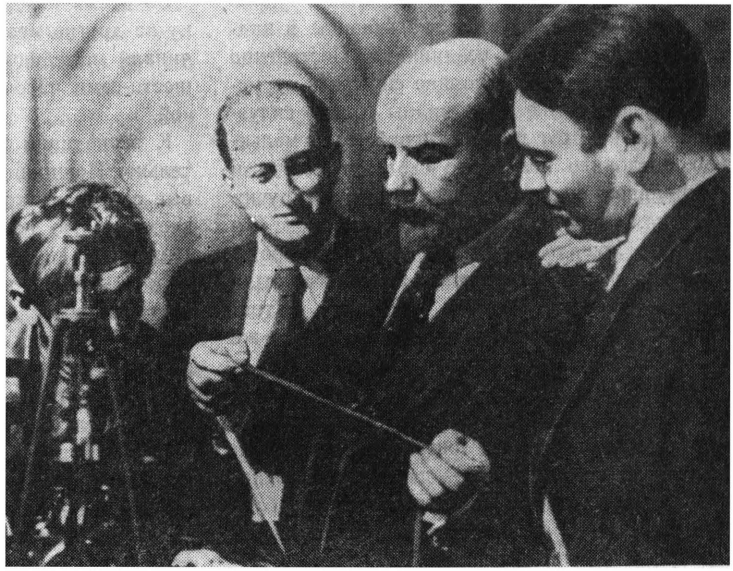
Мне памятны и дороги наши прогулки, многочасовые споры и беседы между Волчеком и Роммом, который был к тому же прекрасным рассказчиком. Долгими московскими вечерами бродили мы взад-вперед по Софийской набережной, от Стрелки до Краснохолмского моста, мимо Кремля. Неподалеку, на Пятницкой, жил в ту пору Михаил Ильич. Волчек жил тогда в Брюсовском переулке.

О чем только не говорилось тогда... О политике, о литературе, о живописи. Ромм преклонялся перед импрессионистами, особенно любил Дега, много рассказывал о культуре, о пластике скульптурного портрета. Он ведь и сам был скульптором, окончил Вхутеин...

...Подошло время работы над «Тринадцатью». Много позже фильм этот был оценен как значительное явление киноискусства, завоевал мировую славу. Но тогда перед нами был непочатый край трудной и незнакомой работы. Даже мы, члены съемочной группы, знавшие, что нам предстоит работать в пустыне, в сложных условиях, как выяснилось, совершенно не представляли себе, с чем придется столкнуться.

Картина снималась год. Девять месяцев из двенадцати мы находились в экспедиции, вдали от жилья, лишенные элементарных удобств.

Выехали мы из Москвы в апреле 1936 года. В нашем коллективе, возглавляемом Роммом, было пятьдесят человек. Пустыня Каракумы встретила нас во всеоружии. Днем — невероятная жара, ночью — холодно. Температура на



«Ленин в 1918 году». Рабочий момент

солнце около сорока градусов. То и дело дует сильный горячий ветер «афганец». И естественное для пустыни, но очень тяжелое для нас отсутствие воды.

Кроме этих общих для всех трудностей, встретили нас трудности и чисто операторские. Проблема номер один: где хранить пленку? От жары эмульсия плавится. Пришлось вырыть в песке глубокий колодец и опускать туда пленку в железных ящиках, чтобы она хранилась при определенной температуре.

Вторая проблема непрофессионалу могла бы показаться даже забавной. Я имею в виду выбор натуры. Это дело — всегда важное и непростое — в Каракумах оказалось невероятно сложным. Природа то и дело преподносила нам сюрпризы. От сильных ветров барханы — высоченные песчаные горы — то и дело перемещались с места на место, постоянно образовывая новые рельефы. Если накануне мы выбирали место для завтрашней съемки, а ночью дул «афганец», то чаще всего наутро барханов на этом месте не оказывалось... Но крайне редко — случалось и такое — мы обнаруживали наутро новые барханы, еще прекрасней вчерашних.

«Афганец», ураганный ветер, дующий со стороны Афганистана, поднимает в воздух массу раскаленного песка с частичками слюды. Найти от него спасение невозможно. Песок забивается в глаза, нос, уши, рот, волосы и... в съемочную аппаратуру! Сколько забот было с нею, как приходилось оберегать и очищать ее от песка! Малейшая песчинка могла поцарапать пленку. Безусловно, всевозможные зонты, тенты, чехлы и покрывала сослужили хорошую службу, но я думаю, что только благодаря ежедневной чистке камеры, а мы нередко возились с ней до полуночи, удалось нам обойтись без царапин.

Снимаем эпизод «Переход тринадцати». Привезли самолет-ветродуй, который в дополнение к «афганцу» должен был поднимать песок непосредственно перед камерой. Эта съемка была одной из сложнейших. Снимали двумя камерами. Борис Израилевич находился на партикабле и снимал идущий караван сверху. Я снимала второй камерой, расположившись в сторонке, прямо на песке. Отгородилась фанерой, а сверху накинула покрывало. Под рев самолета, подымавшего песок позади партикабля, при бушующем «афганце» начали мы

съемку. Из моего импровизированного укрытия мне были видны лишь мелькавшие в кадре фигуры лошадей с всадниками. Постепенно меня засыпало, небо и солнце скрылись от меня совершенно, мне были видны только силуэты лошадей. Вдруг перед камерой что-то мелькнуло, заслонило полностью свет. От испуга и неожиданности я перестала крутить ручку аппарата. (Кстати, в фильме этот момент запечатлен: лошадь, упавшая перед камерой.) Больше я ничего не видела, но голоса были слышны. Михаил Ильич кричал: «Стоп! Стоп!..» Борис Израилевич спросил: «А где же Эра?» Меня благополучно откопали.

Недавно я ездила в Ашхабад, побывала и там, где снимался наш фильм. Не узнать теперь тех мест! Поселок Чонгалы в двенадцати километрах от Ашхабада — десяток юрт, в которых мы тогда ютились, — превратился в благоустроенный городок с каменными домиками и обилием зелени. Великий Каракумский канал потеснил пески.

...Как складывался тогда наш рабочий день? Сам съемочный процесс был очень коротким, а вот на подготовку к нему, на подбор новых точек уходила уйма времени. Каждое утро в семь часов труппа уже находилась на месте съемок в барханах или на построенной среди песков декорации «Мулушка». Мулушка — одна из разновидностей усыпальниц, доныне встречающихся в казахстанских и туркменских степях. Построенная замечательным художником Владимиром Евгеньевичем Егоровым, наша «мулушка» была произведением искусства.

Утренняя съемка кончалась между десятью и одиннадцатью часами, потом наступал вынужденный перерыв. Солнце, стоявшее высоко, палило безжалостно. Вся пустыня делалась белесой, сливалась с серым небом. Пропадало ощущение бескрайности пространства, удивительной рельефности песков. В полуденные часы песок так раскалялся, что можно было печь в нем яйца. Лежать на нем было невозможно. А между тем это было одним из условий короткой утренней съемки: актеры, игравшие солдат, защищавшихся от басмачей, должны были именно лежать на песке, укрывшись за бруствером «мулушки».

Во время перерыва мы перебрасывали технику на другие места и в три часа пополудни начинали вечернюю съемку. Она длилась до шести-семи часов и бывала самой плодотворной.

К экспедиции мы готовились очень основательно. Пошили группе специальные брезентовые сапоги на кожаной подошве, парусиновые костюмы. Но все это обмундирование не выдержало и двух месяцев службы. Все выгорало и сгорало в этом пекле. Армейские гимнастерки после двух недель съемки выбеливались и превращались в белые рубахи. Поэтому их приходилось постоянно менять. У Елены Кузьминой, героини картины, от солнца истлели две шелковые кофточки.

В нашей работе все было ново и неизведанно. Но Волчек умел наблюдать, исследовать, находить. Ни одной особенности жизни пустыни не упустил он из поля зрения. Его прельстила строгая геометрия природы, и он сумел ее воссоздать и запечатлеть в картине.

Александр Петрович Довженко сказал както: «Если оператор — художник, то он должен уметь понять душу природы, уловить ее настроение».

Борис Израилевич понял душу пустыни. Он искал ее экспрессивные формы. Он увидел, как тянутся вверх остроконечные серпы барханов, как извиваются, стелясь, причудливые песчаные гребни, он воплотил бескрайность просторов под взметнувшимся ввысь небесным куполом. Или другой пейзаж: с придавленным горизонтом и узкой полоской песчаных гребней на нем.

...На фоне суровой, жестокой и таинственной пустыни живут и действуют люди. Тринадцать всадников возвращаются к себе домой: десять пограничников, их командир с женой и профессор-геолог. Трагически сложилась их судьба. Лишь один — красноармеец Мурадов (роль его исполнял А. Кепиков) — остался в живых.

Через гребни барханов в палящий зной идет человек. Вода в баклажке давно кончилась, и он бросает ее, чтобы хоть чуточку легче стало идти. Без сил, теряя надежду, идет и идет Мурадов, каждый лишний предмет — непосильная тяжесть. Он сбросил саблю, винтовку, сол-

датский пояс, часы... А жажда все сильнее... Перед глазами потоки воды... Вон там, вот-вот, уже совсем рядом! Надо доползти. Это его надежда.

Но оазис — только мираж! Воды нет, ему не одолеть пустыни.

Спасение все же пришло: полуживого Мурадова подобрал пограничный патруль.

В сценарии не было эпизода «песок—вода», но в картине он появился. И это лишь один из многочисленных примеров того, как режиссер и оператор могут изменить или углубить драматургию фильма.

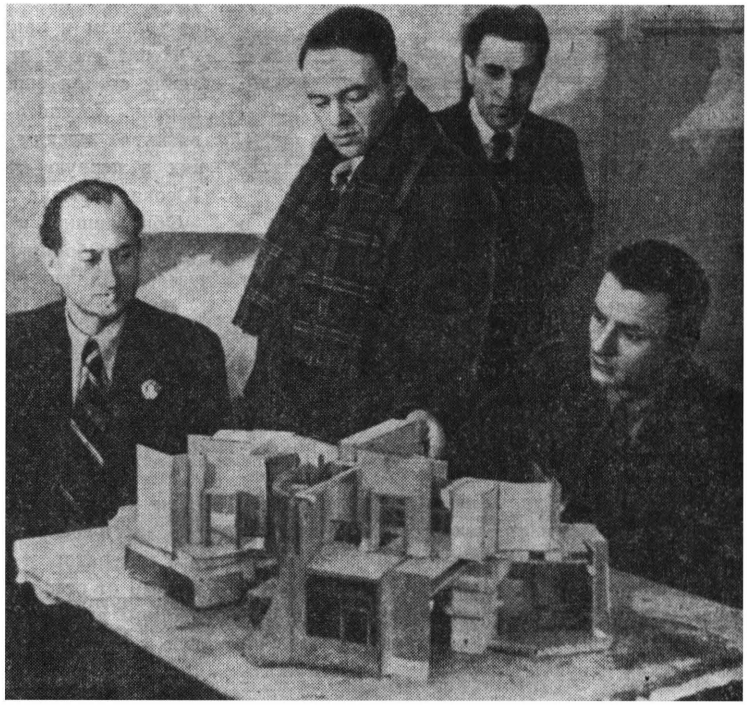
Наш первый материал дирекция студии не приняла, его сочли формалистическим. Печальную эту весть привез нам в пустыню представитель дирекции Лев Аронович Инденбом, впоследствии, уже после войны, многие годы работавший с Роммом в качестве второго режиссера.

Лев Аронович имел прямые указания закрыть нашу картину. Но не таков был наш Ромм! Остановить Михаила Ильича было невозможно. Вместе с Волчеком доказали они Инденбому необходимость продолжать работу. Инденбом уехал, съемок мы не прервали! А через некоторое время пришла телеграмма из Москвы, что худсовет студии просмотрел отснятый нами материал и признал его отличным. Михаил Ильич зачитал телеграмму всему коллективу на съемочной площадке, в нашей «мулушке». Что тут поднялось! Мы орали, смеялись. Ромма и Волчека начали качать...

●

Фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — явления настолько значительные, что требуют отдельного разговора, поэтому здесь я остановлюсь лишь на некоторых моментах, характеризующих индивидуальность Волчека как художника.

В картинах о Ленине он стремился прежде всего передать психологию персонажей, атмо-



М. Ромм, Б. Волчек и художник В. Каплуновский осматривают макет комплекса декораций фильма «Мечта». Подобный макет был сделан впервые в нашем кино по предложению Б. Волчека и В. Каплуновского

сферу события в ее документальности, в подлинности. Помню, как снималась сцена, когда после покушения эсерки Каплан Василий и другие рабочие переносят раненого Ильича в машину.

Волчек находился на операторском кране. В кадре возникали отдельные фрагменты сцены: Ленин, Василий, шофер Гиль с несколькими рабочими. Машина с Лениным медленно двигалась. Рабочие расступались, давая ей дорогу. Борис Израилевич со свойственной ему мгновенной реакцией дал команду поднять кран выше, чтобы охватить всю сцену в целом. Теперь в кадре была застывшая в оцепенении и горе толпа. И посреди нее пустой коридор.

Впечатление от отснятого материала, как смысловое, так и эмоциональное, превзошло все ожидания. Сцена ошеломляла своей образностью и редкостной документальностью. Документальность вообще одна из главных стилистических особенностей этой картины. Недаром теперь кадры из этого чисто художественного фильма используются порой как хроникальные.

«Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре» — этапы формирования Волчека-профессионала. В «Пышке» он романтик, лирик. В «Тринадцати» — мастер экспрессивных форм. В «Ленине в Октябре» — строгий документалист и психолог.

Следующим, качественно новым шагом в творчестве Волчека стала работа над картиной «Мечта» (1941). Возможно, самый сюжет этой социальной драмы позволил ему острее ощутить требования ее сурового реализма — и отсюда более простая композиция, жестче рисунок изображения, тревожнее свет. Борис Израилевич особенно упорно искал здесь новые средства изображения. Надежным помощником ему и режиссеру был художник Владимир Павлович Каплуновский, создавший остроумные и интересные декорации.

Все, кто смотрел «Мечту», несомненно помнят смешную и выразительную сцену в пансионе мадам Скороход (знаменитая роль Фаины Раневской): новая официантка, простая деревенская девушка Анна, должна обслужить важного посетителя кафе пана Комаровского. Она демонстрирует свое умение, а вернее, неумение трижды. Камера Волчека, неотступно следуя за Анной, фиксирует ее первый приход, когда пану не понравилось, как она поставила поднос, второй, когда кофе показался пану остывшим, и, наконец, третий, когда Анна, пробалансировав между столиками с подносом на вытянутой руке, опрокидывает поднос с кофе прямо пану на голову.

Сцена эта была детально разработана еще до начала съемок. По просьбе Бориса Израилевича Каплуновский сделал макет декорации в одну двадцатую натуральной величины, на макете искались и проверялись новые выразительные решения.

Необходимость сосредоточиться в этой картине на изображении сложных движений души позволила Волчеку прийти к новым стилистическим открытиям, к жанру романтического реализма. Вспомним волнующую сцену самоубийства Ванды: камера, медленным наездом переходя от общего плана к крупному, показывает лицо несчастной девушки, передает трагизм и напряженность момента.

После своих этапных работ Борис Израилевич создал еще много хороших, интересных картин. Хотелось бы сказать и о том, что он воспитал плеяду блестящих учеников — среди них в первую очередь надо назвать Вадима Юсова, Германа Лаврова.

Обратившись к режиссуре, Волчек поставил фильм «Обвиняются в убийстве» — глубоко гуманный, исполненный гражданского пафоса.

Незадолго до смерти, в 1972 году, он рассказал мне об эскадрилье летчиц, которые в годы Отечественной войны появлялись неожиданно на своих У-2 в тылу врага. Волчек мечтал снять об этом фильм и начал работать над сценарием, но замысел его не осуществился.

Мне довелось работать с Волчеком на девяти картинах сначала ассистентом оператора, затем оператором, а на последних четырех оператором-сопостановщиком. Но независимо от степени моего участия в нашем совместном двадцатилетнем творческом содружестве Борис Израилевич всегда был и остается для меня Учителем.

Братья Васильевы. Собрание сочинений в 3-х томах. М., «Искусство». 1981—1983.

На наших книжных полках появились три красных тома — Собрание сочинений братьев Васильевых.

Без преувеличения можно сказать — оно ожидалось с особым нетерпением. От трехтомника мы ждали многого, и в первую очередь — раскрытия тайны, секрета. Поскольку, беру на себя смелость заявить, при немалом объеме написанного о них самих и о «Чапаеве», включая и вышедшую недавно серьезную книгу Д. Писаревского, Васильевы до сих пор остаются, может быть, самыми загадочными фигурами в истории советского кино.

Среди его великих достижений «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев» — символ и знамя двух славных этапов в истории советского киноискусства. Два фильма, ставшие не только художественными, но и политическими событиями, яркими фактами духовной и общественной жизни страны, вехами на пути развития социалистического реализма. И все-таки характер успеха у них различен. В «Броненосце «Потемкин» каждый эпизод, каждый кадр — безусловное новаторство. Все в нем сказано впервые, о новом и по-новому, чем и объясняется его широчайшее признание. И рядом — поразительная сила воздействия на любого (именно любого, независимо от возраста, профессии, уровня культуры) зрителя — удивительно простого, ясного, как будто фольклорного «Чапаева».

Добавим, что «Чапаев» имеет самое прямое отношение к тому едва ли не главному узлу проблем, который силится развязать сегодняшняя наука о кино, — проблем, связанных с созданием фильмов, сочетающих высокое эстетическое совершенство с редкой способностью встретить отклик в душе каждого зрителя.

Важно также понять, на каких участках современной кинематографии и в каких формах продолжаются (или могут быть продолжены) сегодня начатые в «Чапаеве» поиски? (Кажется, наш экран искусственно сузил для себя эту территорию.) Какие уроки мы можем извлечь для себя из опыта великого фильма? А для этого надо, чтобы перед нами раскрылась творческая лаборатория режиссеров, все стороны деятельности Васильевых, все теоретические формулировки их режиссерских концепций.

А сколько еще вопросов, относящихся как к истории советского кино, так и к его настоящему, ответы на которые мы надеялись найти в Собрании сочинений Васильевых! Например — как пришли режиссеры к созданию своего шедевра? Какая связь и преемственность между «Броненосцем «Потемкин» и «Чапаевым»?

Какова сегодняшняя ценность фильмов Васильевых, следующих за «Чапаевым»? Какие уроки мы можем извлечь сегодня из опыта «Волочаевских дней», «Обороны Царицына», «Фронта», «Героев Шипки», «В дни Октября»? Разобраться в этом важно не только для истории советского кино, но и для выявления общих закономерностей развития искусства.

Нераскрытой до конца загадкой остается для нас само содружество Васильевых, не просто сделавшее двух однофамильцев кинематографическими братьями, а как бы породившее одного замечательного мастера, поразительно гармоничного и целостного в своих творческих изъявлениях. Каковы были слагаемые содружества, человеческая сущность каждого из мастеров? Вопросов масса. Начнем с последнего.

Скажем прямо — на него Собрание сочинений дает лишь косвенные ответы. Слишком разными людьми были Сергей и Георгий Васильевы. Из них лишь первый любил излагать свои мысли в письменной форме, хранить записи и документы. Второй писал мало и неохотно. Бумаг не хранил. Тем ценнее то немногое, что было написано и сказано Георгием Васильевым.

Опубликованные в первом томе автобиографии режиссеров дают четкое представление о личности каждого. Рассказ Георгия Николаевича прост, незамысловат и лаконичен. Бросается в глаза, что он умудряется почти ничего не написать о себе самом — вспоминает о студии «Молодые мастера», где впервые приобщился к искусству, о ее посещении Станиславским, о своем учителе Певцове и товарище по студии Бабочкине. А Сергей Дмитриевич уверенно лепит свой образ, выстраивает драматургию собственной судьбы. Вдумаемся в одну лишь фразу: «Только театр привлекал внимание, обещая, казалось, что-то бурное, неизведанное, заманчивое, как выход в разведку» (т. 1, с. 107—108). Это точная автохарактеристика. В ней и происхождение Сергея Васильева, выросшего в военной среде, и черты личности — задатки талантливого командира, волевого и инициативного организатора, и острый интерес к неразгаданному, новому, связанному с опасностями и трудностями. Это и характеристика всего поколения кинорежиссуры, составившего славу советского кино 20—30-х годов. Не только Васильевы, но С. Эйзенштейн, Г. Козинцев, С. Юткевич и другие, «как в разведку», шли в театр и открывали для себя еще более «бурное и неизведанное» — кино. Многие из них — В. Пудовкин, Ф. Эрмлер (товарищ С. Васильева по Институту экранного искусства) готовили себя к профессии киноактера (потому, очевидно, что это была единственная известная им кинематографическая профессия), но, узнав о существовании кинорежиссуры, поняли: это и есть самое заманчивое.

Нам очень не хватает исследований, выявляющих субъективные факторы режиссерского творчества. А как важно определить общие, типологические нравственно-психологические черты кинематографических поколений! И выяснить — как выражали себя эти черты в особенностях творческой личности каждого художника. Собрание сочинений Васильевых даст для этих будущих исследований массу ценнейшего материала. Как точно характеризует поколение молодых художников 20-х годов еще и такая фраза С. Васильева: «Бурная жизнь гражданской войны, напряженная, насыщенная атмосфера военной среды приучила к постоянной ненасытной и неукротимой жажде деятельности, активного проявления своих сил. Казалось скучным и трудным уйти в тихие лаборатории и учебные кабинеты» (т. 2, с. 107). Все они предпочли место, где всегда бой, схватка, — кино.

В первый том Собрания сочинений вошли материалы почти сплошь новые, неизвестные, во всяком случае, киноведу, специально не занимающемуся творчеством Васильевых. Читаешь и думаешь: сколько «белых пятен» в истории советского кино! Немало ценного материала найдут в Собрании сочинений Васильевых и историки, когда они займутся комплексным изучением культуры и нравственно-психологического климата социалистического общества.

Вот рецензии Васильевых, написанные в середине 20-х годов: мы получаем точное представление о советском прокате и видим, что волновало тогда молодых интеллигентов, глубоко и кровно озабоченных судьбами революционного искусства. Они нетерпимы к заграничной ерунде, ко всевозможным «Пучинам водопадов», из которых все персонажи всегда выходят сухими, и еще более непримиримы, когда на путь буржуазного коммерческого кино пытаются вступить советские режиссеры, и доброжелательно отмечают даже незначительные успехи еще очень молодой советской кинематографии. Кто помнит сейчас ленты «Особняк Голубиных», «Правда жизни», «Вздувайте горны»? Однако свое небольшое, но доброе дело эти фильмы сделали, и Васильевы первыми сказали об этом. Честь и слава их историческому чутью!

Вероятно, трудно было найти в то время эрудитов в области зарубежного кино, равных монтажерам Васильевым. Они неизменно доказывают ценность для советского кино опыта лучших мастеров мирового экрана.

Если одна проблема, постоянно волнующая молодых рецензентов, — обретение профессионального опыта, то другая — «фильм — зритель». С. Васильев замечает, что великий Чаплин заботился о том, «чтобы его фильм дошел до сознания неискушенной, необразованной публики. Как всякому истинному художнику, ему ненавистна мысль работать только для двух-

трех избранных умов» (т. 1, с. 133). Это уже гражданская и эстетическая программа будущих авторов «Чапаева».

А как много дадут материалы трехтомника киноведам, взявшимся за написание истории советского кинопроизводства, кинопроката, экономики экрана!

Немало ценного даст Собрание сочинений и тому, кто возьмется продолжить едва начатую у нас историю советской теории кино.

Васильевы не занимались теорией систематически, в отличие от Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина, Кулешова. Однако интерес к теории кино зародился у них задолго до постановки первого фильма. Еще в Институте экранного искусства, состоя членом студенческой ЕНХА (Единой Научно-Художественной Ассоциации), С. Васильев ратовал за создание науки о кино и призывал деятелей искусства «строить задания на основе науки» (т. 1, с. 169).

Читатель получил возможность ознакомиться с книгой С. Васильева «Азбука монтажа» и с его лекциями студентам ГТК и сотрудникам Ленинградской фабрики Совкино. Не будем говорить, что в теории монтажа С. Васильев выступает первооткрывателем, подобно Л. Кулешову или С. Эйзенштейну. У него были другие задачи — собирание и упорядочение накопленного опыта в области теории и практики монтажа, систематизация, уточнение терминологии. Материалы раздела первого тома «О кинонауке и кинорежиссуре» позволяют оценить С. Васильева как талантливого педагога и популяризатора, они свидетельствуют о ясности, точности, организованности мысли, проявившихся затем и в его режиссерской работе. В своих теоретических выступлениях С. Васильев предстает верным эйзенштейновцем, преданным, но трезво мыслящим сторонником монтажно-типажного направления и «интеллектуального кино», которое он считал высшим достижением в области монтажа. Многое из сказанного и написанного С. Васильевым в конце 20-х годов мало сообразуется с его же собственными высказываниями периода работы над «Чапаевым». «Роль в кино создается монтажом» (т. 1, с. 203), утверждал, например, С. Васильев в 1929 году. К 1930 году он даже как будто укрепляется на позициях монтажно-типажного кино. Когда же и на каких участках совершился перелом, приведший к созданию «Чапаева»? Ведь вся деятельность Васильевых невольно соотносится с их лучшим фильмом.

Большой интерес в этом плане представляют материалы, помещенные в разделах первого тома «Первые постановки» и «Нереализованные замыслы». «Чапаевское» накапливалось постепенно. Причем в практической киноработе заметнее, чем в теоретических рассуждениях.

Вот монтажная запись первого фильма Васильевых «Подвиг во льдах», смонтированного из материала операторов, участвовавших в спасении экспедиции Нобиле.

«Чапаевское» в этом фильме — тема героизма именно в советском его понимании, высокогуманного по самой своей сущности. Он заставляет жертвовать самым необходимым во имя спасения тех, кто терпит бедствия, проявлять железную волю и с замечательным упорством преодолевать трудности. Даже в монтажной записи ощущается впечатляющая сила любимого режиссерами ритмического монтажа, передающего единоборство советского ледокола с армией льда, словно бросающейся на корабль: первые льдинки... отдельные разрозненные льдины... стена льдов... колоссальный айсберг!

«Спящая красавица» — первый игровой фильм Васильевых, дружно осужденный во многих изданиях по истории кино... Сами Васильевы не спешили отречься от своего «раннего формалистического увлечения»: «Мы вовсе не считаем, что для нашего творческого пути это вещь, от которой мы должны открещиваться... несмотря на все заблуждения, на все ошибки, которые мы там совершили, в «Спящей красавице» был и целый ряд правильных вещей, правильно намеченных творческих приемов, которые берут свое начало из непосредственного истока — из мастерской С. М. Эйзенштейна, в которой мы положили начало своей по-настоящему серьезной работе в кинематографе» (т. 2, с. 133), — говорил С. Васильев уже после постановки «Чапаева». Помещенный в Собрании сочинений рабочий сценарий «Спящей красавицы» заставляет пересмотреть отношение к этому фильму — для уточнения места ленты в

творчестве Васильевых. Приходит мысль об известной случайности для них этой работы, в то время как фильм органично вписывается в творчество другого известного советского кинорежиссера.

Г. Александров писал сценарий «Спящей красавицы» для себя, но был вынужден передать его Васильевым в связи с поездкой в Америку. Вот для него «Спящая красавица» была и едва ли не автобиографической картиной!

Васильевых, как и Александрова, как и всю кинематографическую молодежь 20-х годов, глубоко волновало создание подлинно революционного искусства и возмущали политическая пассивность и застой, дававшие о себе знать и в кино и в театре (эта тема возникает в нереализованном сценарии Г. Васильева «Последний рыцарь Веры Холодной»), но такой, как у Александрова, личной, кровной близости к материалу все-таки не было. Как свидетельствует рабочий сценарий «Спящей красавицы», режиссеры продемонстрировали в нем незаурядное чувство кинематографической формы и владение монтажом в лучших традициях Эйзенштейна.

Материалы первого тома позволяют наглядно ощутить самую тесную соотнесенность раннего творчества Васильевых со всем советским киноискусством и прежде всего с работой его ленинградского отряда, где Эйзенштейн имел тогда больше приверженцев, нежели в Москве. Становится ясным, что «Чапаев» был не только личным достижением Васильевых, но итогом новаторских исканий всего советского кино. Режиссерские приемы «Спящей красавицы» очень близки тем, что применяли Ф. Эрмлер в «Обломке империи» (его снимал тот же оператор, что и «Спящую красавицу», — Е. Шнейдер), Г. Козинцев и Л. Трауберг в «Новом Вавилоне». В образе театра в «Спящей красавице» воплотился один из лозунгов молодой кинематографии 20-х годов, сформулированный фэксами, — превращение «мест действия» в «действующие места» [1]. Но «действующее место» пока подменяет действующего индивидуализированного персонажа. Он появится в следующем фильме Васильевых — «Личное дело».

[1] Козинцев Г. Глубокий экран. — Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. Л., 1982, с. 91.

«Основной упор, в отличие от «Спящей красавицы», строившейся на внешнем показе событий, монтажной конструкции сюжета, во второй работе мы перенесли на работу над образом, на работу с актером» (т. 2, с. 134), — так оценивали Васильевы опыт «Личного дела», его вклад в формирование образного языка «Чапаева».

Собрание сочинений позволяет обнаружить зерна «чапаевского» в самых ранних сценарных опытах Васильевых.

Вот написанный в 1929 году сценарий «Долг». Примечательно уже то, что на пике своего увлечения теорией интеллектуального кино С. Васильев обращается к жанру остросюжетного фильма, построенного на столкновении двух обобщенных, но выпукло написанных характеров. Вопросы о революционном долге, о жалости к врагу, о доверии к человеку решаются здесь неоднозначно — в духе эпизода с Петькой и Потаповым. Пожалевший шпиона секретарь ревкома Марецкий осужден на смерть. Но приговоривший его Быков теряет в лице Марецкого ближайшего друга, а революция — честного и преданного ей человека. Уже совсем по-чапаевски сделан финал сценария. Вышло распоряжение: если красноармейцы сумеют задержать упущенного шпиона, жизнь Марецкого будет сохранена. Быков с нетерпением ждет возвращения бойцов. И вот первый наряд возвращается ни с чем, второй... третий... четвертый. Наконец, прибывает патруль с сообщением, что шпион убит. Но приговор уже приведен в исполнение. Это предощущение будущего драматизма «Чапаева». Желание сказочного счастливого конца сталкивается с неумолимой реальностью жизни.

В том факте, что именно Васильевы с «Чапаевым» выступили знаменосцами советского киноискусства 30-х годов, был известный элемент счастливой для них случайности. Плотина должна была прорваться, и она прорвалась. Всего через два месяца после «Чапаева» появился другой шедевр 30-х годов — «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга. Накануне блестящих триумфов экрана 30-х годов обращает внимание единонаправленность тематических и стилевых устремлений новаторско-

го отряда нашего кино, в котором каждый режиссер нащупывает свое направление поисков и в итоге одерживает победу на самом близком ему материале. Заявка сценария Васильевых «Царизм пал» весьма похожа на написанную примерно в то же время заявку Г. Козинцева и Л. Трауберга на фильм «Большевик». Режиссеров волнует одна тема. «Роль личности в партии и роль партии по отношению к своему члену», — так сформулировали ее Васильевы (т. 1, с. 543). Обстоятельства счастливо сложились для советского кино: Г. Козинцев и Л. Трауберг превратили сценарий «Большевик» в знаменитую трилогию о Максиме, а Васильевы разработали тему руководящей роли партии на материале «Чапаева».

Второй том Собрания сочинений составляют материалы о зрелом творчестве Васильевых. Как определил автор вступительной статьи к тому Д. Писаревский, фильмы этого периода как бы образуют цикл «Народ на войне». Конечно, главное место в томе отведено «Чапаеву».

Почему наше время настойчиво заставляет вглядываться именно в этот фильм? Д. Писаревский точно отмечает, что в «Чапаеве» впервые с такой полнотой были раскрыты интегрирующие возможности метода социалистического реализма. Нам сегодня особенно близок фильм Васильевых, поскольку киноискусство 70—80-х годов тоже ставит перед собой интегрирующие задачи, обусловленные социальными процессами, происходящими в нашем обществе.

В «Чапаеве» Васильевы суммировали собственный сценарный и режиссерский опыт, соединили накопленное и в стане «поэзии», и в стане «прозы». Впервые в кино они сочетали «эпическую легендарность самого образа Чапаева и реалистичность, с которой его необходимо показать» (т. 2, с. 142).

Сегодня «Чапаев» переживает тот этап, когда последователи и почитатели отказываются от прямых подражаний; воздействие фильма перестает ощущаться в рамках лишь определенной тематики и стилистики, а становится поистине всеобщим; его влияние обнаруживается на весьма далеких участках проблематики и жанровых форм. Такая судьба и является свидетельством истинных масштабов фильма. И продолжая линии поисков, начатые создателями «Чапаева», современные режиссеры часто не задумываются, чьими путями они идут.

Васильевы определили тему «Чапаева» как тему руководства партии, воспитания командира. Идея партийного руководства сегодня лежит в глубинной основе наших фильмов независимо от того, есть ли среди действующих лиц фигура парторга. А «воспитание командира» продолжает оставаться одной из ведущих проблем нашего киноискусства, пусть «командиру» чаще доводится командовать не дивизией, а колхозом, заводом, отделом НИИ. Разве не продолжаем мы во множестве современных картин отвечать на вопрос, поставленный Чапаевым: «Где должен быть командир?»

А. Довженко говорил, что в «Чапаеве» мы увидели «блестки народного гения... гения огромных творческих масс»[2]. Сегодня мы ощущаем воздействие «Чапаева» во всех тех фильмах, где вновь и вновь поднимается тема неисчерпаемых творческих сил народа.

Васильевы выступали против всяких тематических разграничений, мешающих увидеть единство и целостность устремлений всего кинопроцесса. С. Васильев, например, призывал не проводить резкой грани между картинами на материале гражданской войны и современной жизни, поскольку все они формируют в советских людях патриотизм и сознание ответственности за судьбу страны и мира.

Наследие Васильевых, их опыт должны быть гораздо более полно учтены в наших сегодняшних спорах о том, как наладить экрану прочные связи с широчайшей зрительской аудиторией.

Не следует разбрасываться определением «народный фильм». Народный фильм — не тематическое подразделение и не жанровая категория, а звание, которое присуждают фильму зрители и история. Первым с полным правом этого звания удостоился, конечно, «Чапаев».

Вывести формулу народного фильма вряд ли возможно — это тайна большого таланта. А вот секрет фильма массового в киноведческом плане поддается расшифровке. И тут опыт Васильевых будет полезен, пусть в своих теоре-

[2] Довженко А. П. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1969, с. 63—64.

тических построениях они не всегда достигали уровня собственной художественной практики. Именно так можно оценить выступление С. Васильева на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году. Там он в качестве программы советского кино предложил положения противоречивой эстетики Л. Н. Толстого, требовавшего искусства, не нуждающегося для усвоения в каких-либо специальных знаниях и дополнительных разъяснениях [3]. В чем-то Васильева поправило время. «Чапаев» в наши дни не утратил силу своего воздействия, но молодым зрителям, чтобы быть захваченными этим фильмом, уже нужны дополнительные знания о породившей его эпохе, нужна известная привычка к языку киноискусства 30-х годов.

Июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС напоминает нам о необходимости «строго исходить из ленинского указания о том, что важнейшая обязанность партии — «трезво следить за действительным состоянием сознательности и подготовленности именно всего класса (а не только его коммунистического авангарда), именно всей трудящейся массы (а не только ее передовых людей)» [4]. В свете этих указаний актуальную ценность приобретает теоретический и практический опыт Васильевых. В своем творчестве они великолепно учитывали действительное состояние зрительской массы, но это не означало для них ориентироваться на пробелы в эстетическом и тем более нравственном сознании зрителей. С. Васильев призывал товарищей по искусству мыслить и ощущать происходящее, «как ощущают это лучшие люди нашей страны» (т. 2, с. 265). Эти слова могут быть восприняты как рекомендация творческим работникам кино никогда не опускаться ниже уровня передового отряда зрителей, самой идейно зрелой и эстетически подготовленной их категории, и своим искусством заботливо поднимать до этого уровня всю зрительскую массу.

У нас немало усилий тратится на изобретение рецептов «фильма для всех». Тут и «слоеный пирог», где каждый волен выбирать начинку себе по душе; и фильм с приманкой, где с помощью приемов детектива или мелодрамы зрителя приближают к тому, во имя чего и создавалась картина; и расчетливое конструирование ленты из готовых блоков, проверенных на кассовую окупаемость. Однако истинный и органичный для отечественного киноискусства путь «фильма для всех» предлагает «Чапаев»...

Материалы, посвященные фильмам Васильевых, поставленным после «Чапаева», позволяют ощутить творческую неуспокоенность режиссеров, неукротимость их поисков, пусть и не всегда завершавшихся успехом. Их искания находят продолжение в наши дни, самым непосредственным образом соотносятся с острыми проблемами современного кинематографа.

Сохраняя верность любимой теме гражданской войны, продолжая разоблачать легенду об ее «отработанности», Васильевы в «Волочаевских днях» и «Обороне Царицына» попытались охватить взглядом огромный разворот событий, дать образ не только народного героя, но собирательный образ всего народа, добиться сильнейшего эмоционального воздействия фильма с неограниченным числом действующих лиц. Эта цель, ставшая остроактуальной в наши дни, требовала тогда и требует теперь разработки новых сюжетных и жанровых форм, которые весьма условно можно было бы обозначить как формы исторической хроники. Традиции этого жанра восходят к Шекспиру, Пушкину, Мериме. Сюжеты, связанные с личными судьбами персонажей, здесь поглощались сюжетом самой истории. Уже после смерти Г. Васильева С. Васильев продолжал упорно осваивать этот труднейший жанр в фильмах «Герои Шипки», «В дни Октября», в нереализованной картине о Ленинграде. Материалы этих фильмов помещены в третьем томе. Они прямо связаны с проблемами современного эпического кинематографа и дают очень много для понимания его развития в 70-е годы, для глубокого осмысления его сильных и слабых сторон сегодня.

Выход в свет трехтомника Васильевых совпал по времени с появлением первого и второго томов Собрания сочинений Г. Козинцева,

---

[3] Обоснованная критика этого выступления дана в кн.: Шкловский В. Эйзенштейн. Изд. 2-е. М., 1976, с. 217—224.

[4] «Правда», 1983, 15 июня.

и мы стали свидетелями диалога двух выдающихся кинорежиссеров. С. Васильев говорит о «Дон Кихоте», Г. Козинцев — о «Героях Шипки», отмечая главные трудности жанра исторической хроники. Их не всегда удавалось преодолеть и Васильеву [5].

Но безусловно заслуживает уважения упорство и мужество режиссера, который сохранял верность жанру в конце 50-х годов. «Когда вся кинематография почему-то вдруг устремляется в одном направлении, я обязательно должен идти против течения», — говорил о себе С. Васильев на обсуждении литературного спенария «В дни Октября» (т. 3, с. 316). Все ждали тогда от фильмов «тонких душевных переживаний», а Васильев работал «крупными мазками», «крупной деталью».

Его упорство должно быть по заслугам оценено сегодня, когда эпические жанры снова набрали силу и обнаружили новые художественные возможности. Здесь же не обходится и без серьезных трудностей. Все это показывает, какое сложное дело начали Васильевы. Их опыт необходимо актуализировать и учитывать полнее.

В третьем томе впервые увидели свет материалы, связанные с не доведенной до конца постановкой первой советской киноопереы «Пиковая дама». Путь, который избрал здесь С. Васильев, не является единственным, однако многие его наблюдения имеют всеобщий характер и, к сожалению, нередко не учитываются создателями современных экранных версий оперных произведений.

Собрание сочинений показало нам, что мы должны более глубоко, на современном уровне изучать творчество Васильевых — активно действующий фактор истории советского киноискусства, разносторонне и благотворно влияющий на кинопроцесс. Выступления Васильевых на обсуждениях фильмов, материалы, связанные с пребыванием Сергея Дмитриевича на посту руководителя «Ленфильма» и с его общественной деятельностью, рисуют образ художников, сознающих свою высокую ответственность за судьбы любимого искусства, родной студии, товарищей по работе. Мы видим, как чутки и бережны были Васильевы к любым, даже слабым росткам нового и талантливого. В 1957 году С. Васильев пишет, что опытный глаз видит черты подъема там, где их еще не замечает зритель. Неплохое напоминание всем нам — киноведам и кинокритикам, часто не желающим и не умеющим замечать поступательного движения кинопроцесса, неуклонного накопления в нем нового, особенно тогда, когда речь идет о периодах относительного затишья.

Жаль, что в Собрании сочинений мало материалов дневникового характера. Включенные в третий том выдержки «Из записной книжки С. Д. Васильева» больше напоминают тезисы публичных выступлений. Однако это тоже характеристика человека, у которого не существовало различий между «частными» и «официальными» суждениями. Не опубликованы в трехтомнике и письма Васильевых. Почему-то переписку вообще не принято включать в Собрания сочинений известных кинорежиссеров.

В целом же отбор материалов бережен и тактичен. Продуманно и целесообразно их распределение по томам и разделам. Вступительные статьи, принадлежащие С. Герасимову, Н. Кладо и Д. Писаревскому, отличаются точностью и четкостью формулировок, серьезно и обстоятельно характеризуют жизнь и творчество Васильевых, удачно вводят читателя в содержание томов. Комментарии ценны и содержательны, хотя временами недостаточно полны.

Собрание сочинений не обмануло наших ожиданий. Оно помогает разгадать загадку Васильевых. Мы убеждаемся в том, что их сблизило время, объединила общая судьба, сроднила как художников корневая традиция русского искусства — традиция, давшая жизнь народно-героическому эпосу нашего экрана. В новаторском обогащении этой традиции — бессмертная заслуга Васильевых. А постановкой новых идейно-художественных проблем, никогда не теряющих своей актуальности, режиссеры участвуют в движении, в поисках, которыми отмечен современный кинематограф.

В. Кузнецова

Ленинград

[5] См.: Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. Л., 1983, с. 65—66.

Н. Дьяченко

Новые виражи традиционного жанра

Начало 80-х годов не ознаменовало в развитии кино Франции существенно нового этапа. Слово «кризис» по-прежнему не сходит со страниц кинопрессы. Как, впрочем, и других многочисленных изданий, касающихся вопросов экономики и политики, идеологии и культуры. По иронического замечанию известного французского социолога, теоретика кино Эдгара Морена, кризис в буржуазном мире стал «способом бытия».

Идеологическая и культурная экспансия, которую активизировала нынешняя администрация США, снова вызвала дискуссии о причинах упадка национальных культур в странах Западной Европы. Обвинительный пафос таких серьезных исследований, как «Культура для жизни» Жака Риго, «Завоевание умов» Ива Эдда, «Колонизированная Франция» Жака Тибо, поддержал в своем выступлении на всемирном конгрессе ЮНЕСКО (1982) бывший министр культуры Франции Ланг: «Неужели наша участь — стать вассалами гигантской империи, которая заботится только о своей прибыли? Такой финансовый и интеллектуальный империализм... завоевывает сознание людей, подчиняет себе их образ мышления и образ жизни»[1]. Жак Тибо, бывший директор второй программы телевидения Франции, приводит в своей книге удручающие данные о полной американизации системы массовых коммуникаций и даже говорит о «колонизации души» французов массовой культурой США. Соглашение «Блюм — Бирнс», сразу после войны отдавшее французский прокат в руки заокеанских бизнесменов, несмотря на официальный пересмотр его в 1948 году, продолжает действовать по сегодняшний день: американская продукция составляет треть кинорынка и половину фильмов, показываемых по телевидению Франции.

Правительство левого большинства, пришедшее к власти в 1981 году, предприняло ряд мер, направленных на развитие национального кино. Во-первых, было решено увеличить ассигнования на сферу культуры до одного процента, хотя сама эта ничтожная цифра красноречиво свидетельствует об отношении к киноискусству в стране с богатыми культурными традициями. Во-вторых, специальная комиссия по кино разработала ряд предложений и реформ. Они касаются прежде всего расширения государственной финансовой помощи как дебютантам, так и известным режиссерам, создания системы гарантированного проката французских лент в США, а также установления взаимовыгодных отношений между кино и телевидением. Чем обернутся эти проекты, покажет будущее.

А пока, в отличие от статей четырехлетней давности, отмечавших падение посещаемости и сокращение числа кинотеатров, нынешняя статистика говорит о возвращении публики (рекордная цифра за последние пятнадцать лет — 200 миллионов зрителей в 1982 году), об открытии новых кинозалов (в 1983 году семь — в Париже, тринадцать — в Марселе, пять — в Невере и т. д.). Прокатчики полагают, что американский кинобизнес уже не способен удовлетворять растущие потребности французского рынка. Теперь стабилизация проката идет в основном за счет национальной продукции, ведущая фирма «Гомон» не только активизирует свою деятельность во Франции, Италии,

[1] Цит. по: «Искусство кино», 1983, № 8, с. 100.

Бразилии, но и проникает в Соединенные Штаты. Другое дело, что основная установка этой фирмы — создание унифицированных кассовых лент весьма среднего качества и средней стоимости, рассчитанных в первую очередь на международный кинорынок...

К сожалению, дельцов от кинематографа больше заботит получение прибылей и шумная реклама французских звезд за океаном, чем истинное возрождение национального кино. Бурные инициативы французских кинофирм прежде всего направлены на то, чтобы любой ценой завоевать экономические позиции за рубежом. Поэтому одной из самых заметных тенденций кинопроизводства Франции начала 80-х годов становится ориентация на так называемое престижное кино, практически лишенное национальных черт. Эта политика и тактика кинобизнеса сказалась и на творчестве таких известных режиссеров, как Луи Малль, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Франсис Жиро, и на фильмах дебютантов. Многолетняя экспансия Голливуда существенно повлияла на характер и тематику французских картин. На экранах страны господствует усредненная американизированная модель зрелища, поддержанная мощной рекламой. Эти фильмы — с ловко закрученной детективной или комедийной интригой, снятые на высоком профессиональном уровне,— и составляют львиную долю кинопродукции.

Конечно, нельзя забывать, что в стране продолжает существовать так называемый кинематограф действия, вызванный к жизни движениями протеста начала 70-х годов и создаваемый независимыми киногруппами различной политической ориентации. Эти в основном документальные, критические по направленности фильмы касаются таких проблем современной французской действительности, как женское движение, жилищный вопрос, положение крестьян. Они снимаются в трудных условиях и редко попадают на коммерческий экран.

В начале 80-х годов продолжают также работать режиссеры, представляющие реалистическую традицию французского кино. Основные темы фильмов Клода Соте, Мориса Пиала, Мориса Дюговсона, Нелли Каплан — безработица, разобщенность поколений, одиночество молодого человека в обществе. Стремление к жизнеподобию и приверженность к камерным сюжетам объясняется в этих картинах отношением к повседневности как к модели, отражающей не только нравственные, семейные, но и социальные проблемы. В общей массе продукции такое кино имеет небольшой удельный вес, хотя интерес к нему зрителей неизменен.

Самой же активной действующей силой французской киноиндустрии остается развлекательный, псевдореалистический кинематограф, который для привлечения зрителя пытается использовать в своих сюжетах и злободневные явления общественно-политической жизни.

Статистика посещаемости французских кинотеатров за 1983 год свидетельствует, что лидерами проката стали фильмы «Профессионал», «Ас из асов» — с участием Жан-Поля Бельмондо; «Неукротимый» Алена Делона; полицейский триллер «Осведомитель»; приключенческая картина «Богач» с Лино Вентура; бытовая комедия «Бум-2» и т. п. Критика обратила внимание на преобладание в продукции последних трех лет полицейских лент. Из пятнадцати картин, имевших наибольший кассовый успех, девять относится к криминальному жанру.

●

Французский кинодетектив имеет свою историю и свои традиции. Они связаны как с демократической линией национального искусства, стремящегося использовать криминальный сюжет для исследования реальной жизни («Мари-Октябрь» Дювивье, некоторые экранизации романов Сименона), так и с тенденцией чисто эскейпистской. В 60-е годы детектив иногда принимал философские позы, пытался рассказать об абсурдности бытия, о безысходности поисков индивидуальной свободы (здесь уместно вспомнить работы Мельвиля, Клемана, режиссеров «новой волны»). В 70-е годы прогрессивное кино Франции нередко противопоставляло левацкому «кино бунта» политический детектив, направивший свои критические стрелы на пороки современной системы буржуазной власти. Ленты, появившиеся в начале нового десятилетия, заставили французскую критику заговорить о новом витке и даже о возрождении этого популярного жан-

ра. Характерны в этом смысле названия статей, например: «Новый французский детектив в поисках самого себя», «Существует ли неодетектив?» и т. п. Пресса пишет, что мода на криминальный сюжет во многом определяется погоней за прибылями. Но она также связана «с некоторыми изменениями в общем направлении французской культуры, в том числе кинематографа»[2]. (Не случайно новое рождение в 70-е годы получает и французский «черный» роман, представленный именами таких писателей, как Маншетт, Бастид, Делакорта, Мазарина и другие, большинство произведений которых перенесены на экран.)

Анализ продукции 1982—1983 годов показывает, что криминальные фильмы ставят в основном молодые режиссеры, которые не скрывают своего восхищения перед американским кино, его динамичностью и занимательностью. Звучит в критических дискуссиях и такой вопрос: «Является ли сегодня детектив жанром политическим?» — ведь «полицейские ленты» действительно способны отразить реалии социальной жизни. К сожалению, ответ не обнадеживает. Критики единодушно приходят к выводу, что «детектив начала 80-х годов наиболее красноречиво свидетельствует о пороках нашего кино: таких, как заштампованность приемов, стремление потакать самым невзыскательным вкусам зрителей» [3].

Каковы же утраты криминального жанра в последнее десятилетие и чем они объясняются?

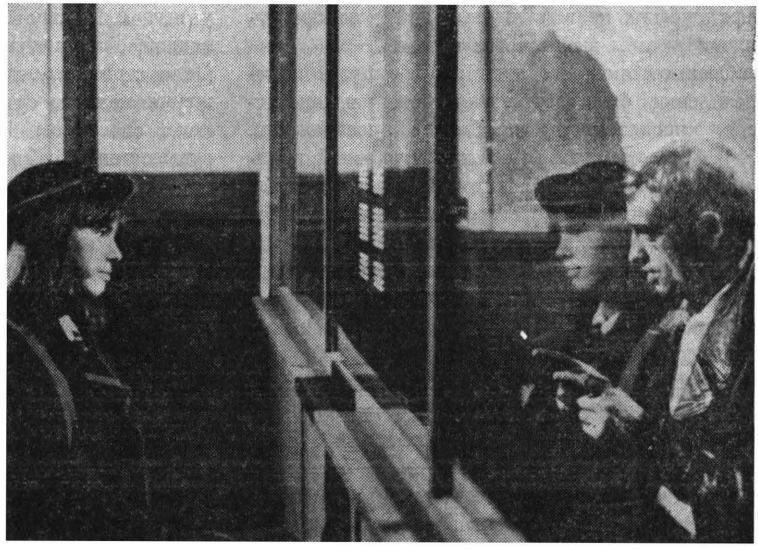
Но прежде хотелось бы оговорить некоторые терминологические разночтения, связанные с модификацией самого детективного жанра. В критике мы встречаемся с различными определениями — шпионский, криминальный, черный роман или фильм, — за которыми подчас стоят неоднозначные явления. Несмотря на историческое перевоплощение детектива, он сохраняет специфическую черту: фабула в нем неизменно связана с преступлением. В послевоенные годы укрепляется новая сюжетная структура, получившая название «триллер». В отличие от классического детектива, внимание здесь сосредоточено не на разгадке тайны, а на подробном показе самого преступления. Для многих авторов кровь и насилие становятся основой повествования, его самоцелью. Сюжетные возможности детектива, и в частности триллера, достаточно гибки и используются в соответствии с духом времени.

Французская кинокритика, посвящая многие страницы своих изданий разговору о триллере, «черном» или «полицейском фильме», настаивает на множестве разновидностей жанра, объединяя их общим термином «polar». Сегодня во Франции получают распространение детективная комедия, психологический детектив, авантюрно-приключенческий фильм. Но наибольшей популярностью пользуются именно «полицейские фильмы», в криминальный сюжет которых включена полиция. Эти фильмы и будут в центре нашего разговора.

К концу 60-х годов буржуазный репрессивный аппарат, полиция, жестоко подавляя социально-демократические движения — выступления молодежи, рабочие забастовки, — не только особенно наглядно выявили свой классовый характер, но и скомпрометировали себя причастностью к незаконным действиям реакционных политических сил. Популярность «полицейского фильма» в 70-е годы была вызвана интересом подавляющей части общества к темам полицейской коррупции, заговоров правых, борьбы реакции за политическое господство — интересом к явлениям и фактам, которые стали предметом разоблачения в лучших образцах прогрессивного политического детектива. То было время расцвета этого жанра — во Франции и в Италии. Советские зрители помнят французские картины «Похищение в Париже», «Следователь Файяр по прозвищу Шериф» Ива Буассе, итальянские — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Я боюсь» Дамиано Дамиани и другие.

В подобных фильмах традиционная схема криминального сюжета как бы перевертывалась: не правосудие преследует в них человека, преступившего закон, а герой ведет следствие против института власти, который и выступает на экране носителем социального зла.

[2] "Cinema", 1983, mai, N 193, p. 16.
[3] Ibidem, p. 22.



«Кто есть кто», режиссер Жорж Лотнер

Однако идеологам и практикам буржуазной культуры к концу 70-х годов удалось постепенно приглушить критический пафос жанра. В фильмах, снятых в самое последнее время, криминальная интрига вписана в социальный контекст, но при этом смещаются (или вовсе устраняются) разоблачительные акценты.

Французские кинопредприниматели обратили современный «полицейский фильм» в средство конкуренции с американской коммерческой продукцией, используя при этом ее же приемы. Никогда еще на экранах Франции не наблюдалось такого засилия «полицейских фильмов», которые злободневностью, документальной стилистикой маскируют свою буржуазно-конформистскую, а порой реакционную суть.

Примеры последних лет — «Война полиций» Робена Дави, «Грязное дело» Алена Бонно (на нашем экране — «Жертва коррупции»), «За шкуру полицейского» Алена Делона — поразному свидетельствуют о том, что криминальный жанр утрачивает социально-критическое, политическое содержание. На французском фоне варьируется типичная сюжетная схема, заимствованная из американского кино: борьба между полицейскими и гангстерами, соперничество преступных банд с обязательными погонями, перестрелками, драками...

Боб Свейм, американец, давно живущий в Париже, в своем первом фильме «Осведомитель» (1982), принесшем ему большую популярность, а исполнителям главных ролей Натали Бай и Филиппу Леотару национальные премии «Сезар», обратился к новой стороне полицейской практики. Безудержный рост преступности во Франции привел к созданию специальных дополнительных бригад по борьбе с гангстеризмом, которые действуют теперь во всех округах Парижа. Несколько месяцев режиссер выезжал на места преступлений вместе с такой бригадой, участвовал в операциях, присутствовал при допросах. Однако намерения автора — дать нечто вроде социологического портрета парижского «дна» и его обитателей — не воплотились в фильме, ибо в нем отсутствует анализ подлинных, социальных причин преступности. Хотя достоверность многих персонажей ленты, снятой под хронику, несомненна. Это жители 13-го округа Парижа, который населяют выходцы из бед-

ноты, иммигранты (арабы, турки), лишенные юридических прав и готовые пойти на преступление, чтобы выбиться из нищеты.

Осенью, прошлого года на французском телевидении была проведена большая дискуссия, посвященная проблеме преступности. В ней участвовали начальник уголовной полиции, командиры бригад полиции, видные ученые-юристы. Во время дискуссии раздалось несколько телефонных звонков от людей, которые заявили, что готовы хоть сейчас совершить ограбление, настолько их заела нищета и безработица. В то же время правые органы печати, ссылаясь на то, что большую часть правонарушителей составляют иммигранты, пытаются разжечь в среде напуганных обывателей расовую ненависть. Более объективные буржуазные социологи признают: «В известном смысле все существующие модели преступного поведения являются ценой, которую мы вынуждены платить за ту структуру нашего общества, которую создали сами»[4]. Но эта структура общества не становится объектом исследования и критики молодого режиссера Свейма в фильме «Осведомитель».

Завязка интриги, как и заведено в «полицейских лентах», — убийство. Полиция пытается выйти на след главаря гангстеров, неуловимого Мусина́, используя осведомителей из преступной среды. Но Мусина жестоко расправляется с подозрительными: вот и теперь убит некий Поло, работавший на полицейских местной специальной бригады, и они вынуждены искать нового доносчика. Боб Свейм показывает не совсем привычных для французского экрана служителей закона. Это молодые ребята в джинсах, которые любят рок-н-ролл и своей внешностью и манерой держаться мало чем отличаются от обитателей «дна».

Члены спецбригады прибегают к помощи средств не менее низких и жестоких, чем банды преступников. Шантаж, угрозы и побои позволяют установить контакты с проститутками, наркоманами, ворами. Собрав необходимые сведения, инспектор Палози намечает себе нового помощника. Им должен стать бывший уголовник по прозвищу Деде. Во-первых, у него с Мусина давние счеты из-за возлюбленной, проститутки Николь. Кроме того, Деде страдает от своего унизительного положения мелкого сутенера и мечтает о крупном деле, способном возвысить его в глазах окружающих. Но от сотрудничества с полицией он отказывается. Кажется, что обитатели «дна» показаны в фильме с большей симпатией, чем их преследователи. И продажная Николь, и уголовник Деде пытаются сохранить свое слово, верность понятиям «чести» преступного мира. Однако атмосфера грязи и предательства, царящая повсюду, доносы, провоцируемые полицией, вынуждают героев предать не только сообщников, но и друг друга. В финале Николь ждет Деде, чудом спасшегося и от мести бандитов, и от рук полиции. Осторожно подкрадывается он к машине и не может понять, почему закрыты ее дверцы, почему глаза Николь полны слез. Он еще не догадывается, что вся бригада полицейских — за его спиной. «Слово шлюхи — что слово легавого», — с ухмылкой заключает сержант.

Режиссер показывает произвол и жестокость полиции. Пусть Деде «работает на стражей порядка» — все равно один из них, бывший парашютист, воевавший в Алжире, отдает приказ об убийстве осведомителя. Деде ждет участь Поло — круг замкнулся, не оставляя надежд на спасение. Фильм передает ощущение тупика, подчеркивает невозможность для человека, совершившего преступление, вырваться из этого ада страха и лжи. Документальность стилистики призвана, по мысли авторов, помочь зрителю прийти к выводу о тотальности зла и насилия, которые являются неизбежными спутниками человеческого бытия. В то же время полицейские в «Осведомителе» показаны не как продажные служители реакции — что было характерно для критических фильмов 70-х годов, — а как надежные защитники закона и частной собственности. Эти неподкупные парни в джинсах, хотя и оставляют после себя кровавые следы, но и своей жизнью бесстрашно рискуют во имя порядка и спокойствия граждан. Несмотря на актуальность темы, затронутой в ленте Свейма, ге-

[4] Шур Э.-М. Наше преступное общество. М., 1977, с. 24.

роизация, романтизация нового поколения полицейских, уход от критико-реалистического анализа проблемы преступности подтверждает приверженность создателей картины канонам буржуазного «охранительного» искусства.

Среди разновидностей современного французского детектива широкое распространение получила и другая модель зрелища, заимствованная за океаном.

Если в фильмах, подобных «Осведомителю», есть достоверность среды, узнаваемость персонажей, то в большинстве картин с участием самых популярных актеров Франции Бельмондо и Делона приметы времени даны поверхностно, а искусственная интрига кажется подчас пародией. Фильмы эти имеют вполне определенную идеологическую направленность: их пафос — в апологии грубой силы. Главным мерилом успеха героя — полицейского агента, гангстера, наемного убийцы — становятся в них бесчисленные драки и убийства. В западной печати неоднократно дискутировался вопрос об эскалации экранного насилия. Многие критики и социологи считают, что она если и не ведет впрямую к росту преступности, то способствует ему. Более того, эстетизация жестокости, прославление всепобеждающей энергии предприимчивого сыщика или безжалостного убийцы, чье ремесло превратилось в разновидность бизнеса, помогают закрепить в сознании зрителя (особенно подростка) веру в то, что жестокость и сила являются самыми действенными регуляторами не только межличностных, но и социальных отношений. Привлекательность насилия удваивается благодаря тому, что облекается в одежды мужества, обаяния, ловкости и даже ума, присущих любимым актерам. Актерам, герои которых в 60-е годы возвестили эпоху расцвета национального кино.

Последние работы одного из самых знаменитых европейских актеров Жан-Поля Бельмондо всерьез насторожили французскую критику и многих кинематографистов.

Герой фильма Жоржа Лотнера «Полицейский или гангстер (к сожалению, лента попала и на наши экраны под названием «Кто есть кто»), — это одна из первых французских лент, собравших у себя в стране более миллиона зрителей только за 1980 год, — овеянный легендарной славой полицейский. Инкогнито он прибывает в южный городок Франции, чтобы положить конец злодеяниям местной мафии, наживающейся на проституции, рулетке и наркотиках. Серутти — Бельмондо проникает в среду гангстеров и, несмотря на ее изощренное сопротивление, с завидной легкостью одерживает победу. Действия мафии, обогащающейся с помощью продажных полицейских, — только предлог для каскада головокружительных трюков, исполняемых Бельмондо. Авторов интересует не организованная преступность как страшное социальное зло, а живописание расправ героя над злодеями. Полицейский, действующий жестокими и беззаконными средствами в борьбе с беззаконием, представлен в этой картине в романтическом ореоле своего престижного ремесла.

В следующем фильме того же режиссера «Профессионал» персонаж Бельмондо, утвердившийся в сознании зрителя как герой-победитель, красующийся со своим неизменным пистолетом над трупом врага, обретает политическую окраску. Актер играет офицера французской секретной службы, которого посылают в одну из африканских стран с заданием убить президента-диктатора. Неожиданное изменение политики Франции в Африке вынуждает руководителей заговора остановить операцию и выдать своего наемника местным властям. Но Жозе — Бельмондо, уложив несколькими ударами чернокожих охранчиков, бежит из африканской тюрьмы и возвращается в Париж, затаив план жестокой мести против предавших его коллег. Надо сказать, что герою в фильме противостоят на редкость несимпатичные персонажи: «лучший друг», к которому нельзя повернуться спиной, дабы не получить пулю под лопатку; комиссар полиции — садист, придумывающий изощренные пытки для Жозе и его супруги; наконец, изувер-диктатор, возглавляющий расистский режим в некой африканской стране. Поэтому расправа Жозе над подобными противниками ставит его в глазах зрителей на высшую сту-

пень героизма. Сомнительный «патриотизм» наемника восхищает не только его бесчисленных возлюбленных, но и военного инструктора: «Если бы у меня был сын, я бы хотел, чтобы он походил на Жозе. Тот всегда впереди и сразу чувствует опасность».

Примерно такой же персонаж перекочевал в картину Жерара Ури «Ас из асов», где Бельмондо предоставлена возможность продемонстрировать все данные супермена — на этот раз в обстановке фашистской Германии 1936 года. Люди из окружения Гитлера, подобно оловянным фигуркам, падают ниц перед всепобеждающим героем.

Серьезная критика сразу указала на небезобидность подобных тенденций в национальном кино: «Бельмондо играет без юмора, он начинает выглядеть жутким типом, почти фашистом. Для него цель оправдывает средства, и это опасно»[5]. Однако именно на такого рода фильмы и делают ставку кинодельцы, предоставляя для их проката лучшие кинотеатры и окружая их демонстрацию шумной рекламой.

Если герои Бельмондо завоевывают популярность за счет большинства голосов мужского населения, то образы, созданные Делоном, поражают женские сердца. Делон обычно предстает на экране в облике грустного убийцы с «ангельской душой». Кинопродукция этой «звезды» — сегодня он также и продюсер, сценарист, режиссер, бизнесмен, прокатчик — является едва ли не самым ходовым товаром не только на французском, но и на международном рынке.

Пройдя в начале 60-х годов серьезную актерскую школу у таких известных европейских режиссеров, как Висконти, Антониони, Дювивье, Делон обрел известность и финансовую независимость. В 1968 году он основывает собственную фирму «Адель-фильм». Расширяя кинопроизводство, всемирно известный актер постепенно становится и бизнесменом (сахарная промышленность, авиакомпании). Последний год его экранную популярность приумножает слава широко разрекламированных духов фирмы «Ален Делон» с автографом актера на этикетке. Теперь Делон может иногда позволить себе помочь начинающим режиссерам или сняться в заведомо кассовой ленте (футурологическая картина «Лекарь» — об ужасах грядущей войны).

Еще в фильме «Под палящим солнцем» (1960) Рене Клемана Делон предлагал вариант образа одиночки-авантюриста в буржуазном обществе. Его Том Рипли, домашний шут, устроившийся при своем пресыщенном жизнью кузене, пытается обрести свободу и счастье путем тщательно продуманного убийства, чтобы завладеть именем, наследством и невестой богатого братца. Однако эта попытка обречена на провал. Герой Делона в фильме Жан-Пьера Мельвиля «Самурай» (1967) уже не стремится одолеть судьбу. Это профессиональный гангстер, опустошенный человек, привязанный лишь к своей канарейке, и живет он как бы по инерции. Гангстеризм для него — кропотливая работа со своими понятиями о качестве, со своей системой деловых связей и отношений с клиентами. Эпиграфом к фильму стоят строчки из бусидо (кодекс законов самурайской чести): «Нет большего одиночества, чем одиночество самурая. С ним можно сравнить только одиночество тигра в джунглях». Герои Клемана и Мельвиля принимают правила окружающего мира — как принимают обычно правила игры. Оба они, казалось бы, отличные игроки, но на деле оказываются марионетками в руках трагического рока и гибнут от фатальной случайности. Именно образ самурая бросил отсвет на последующих героев Делона, независимых одиночек, по-рыцарски играющих со смертью. Чаще всего это бывшие преступники, гангстеры, реже — полицейские, которых постоянно преследуют мафия, банды соперников или наемные убийцы. Уже в 70-е годы («Сицилийский клан» Анри Вернея, «Двое в городе» Хосе Джованни, «История сыщика» Жака Дерея) эти персонажи становятся все более схематичными и стандартизированными, не претендующими даже на ту не слишком глубокую философичность, которая была характерна для ранних работ актера.

Даже при экранизации Делон обнаруживает весьма малый интерес к социальным моти-

[5] "Revue du cinema", 1979, N 341, p. 42.

«Троих надо убрать», режиссер Жак Дерей

вам первоисточника. Например, в 1980 году в фильме «Троих надо убрать» Делон-сценарист заметно сместил смысловые акценты по сравнению с литературной основой — романом Жан-Патрика Маншетта «Новичок с западного побережья». Драма героя, Жефро, как будто бы имеет политическую окраску. Оказав медицинскую помощь случайно встретившемуся на дороге человеку, якобы попавшему в автокатастрофу, Жефро оказывается втянутым в детективную интригу. За ним охотятся, смерть поджидает его на каждом шагу. Тогда он начинает собственное расследование и выходит на крупную компанию, занимающуюся продажей оружия и ракет. Но герою Делона безразлично, идет ли речь о войне и мире, о судьбах государств или просто об уголовном преступлении. Его не интересуют мотивы игры — важно лишь одержать победу над противником, посмевшим бросить ему вызов. Масштабность политических махинаций компании «М. Риш» только удваивает ставку, на которую играет Делон, но суть этих махинаций оставляет его равнодушным.

Последняя работа Делона-режиссера фильм «Неукротимый» (1983) также являет классический пример полицейского сюжета: полиция, с одной стороны, и банда уголовников — с другой, пытаются завладеть похищеннымн семь лет назад бриллиантами, местонахождение которых неизвестно. Чтобы найти путь к драгоценностям, из тюрьмы досрочно освобождают одного из гангстеров (Делон) в надежде, что он выведет на похищенную добычу. Мотив игры постоянно присутствует: в фабульных коллизиях, в диалогах («Я вхожу в игру, где ставка — два миллиона»), на втором плане (карточная игра, рулетка, футбольный матч), в деталях поведения персонажей (перед тем как устранить одного из преследователей, Делон раскладывает пасьянс и открывает девятку пик). Герой играет с достойным противником, но его умение владеть пистолетом, водить машину, его мужское обаяние, гипнотически действующее на преданных подруг, не имеют себе равных. Оставив позади трупы нескольких бандитов и одураченного полицейского, он с прелестной спутницей наслаждается жизнью на роскошных пляжах Буэнос-Айреса. Послесловие к фильму гласит: «Я ее действительно любил, но предпочел никому не доверять. Я ей говорил, что бриллианты в почтовом отделении города, хотя на самом деле они были в Рио».

Занимательность и напряжение в последних картинах Делона создаются за счет стреми-

тельного развития интриги, невероятных каскадных сцен, бешеной стрельбы, погонь и засад. Изобразительный стиль Делона-режиссера открыточно живописен. Зрителю предлагаются рекламные виды вечернего Парижа, необычный ракурс Триумфальной арки, Эйфелевой башни. Реальность, сведенная к декоративному фону, здесь всего лишь ярлык — «Сделано во Франции».

Но позиция самоустранения от социально-исторического контекста времени, постоянные повторы заводят приключенческую серию Делона в тупик. Криминальный жанр, утратив живительный контакт с реальностью, со всей сложностью ее проблем, теряет национальное своеобразие, схематизируется.

Стремление привлечь аудиторию, завладеть ее вниманием, спекулируя на интересе к вопросам наболевшим, жгучим, обусловило и выход французского «полицейского фильма» к темам, связанным с современным терроризмом. По-разному откликаются кинематографисты на угрожающие факты распространения этого социально-политического явления, представляющего сегодня неотъемлемую часть государственной политики империализма.

Серж Леруа в «Узаконенном насилии» (1982), продолжая тематику своих прежних картин («Облава», «Внимание, смотрят дети»), вновь обращается к социально-психологическим аспектам насилия. Действие фильма происходит в одном из провинциальных городков Франции в наши дни. Рядовой служащий Мартен Модо, оставив семью в вестибюле вокзала, отправляется за билетами на пригородный поезд. В это время трое неизвестных автоматной очередью укладывают пассажиров, среди которых жена, дочь и мать героя. Среди убитых оказывается и некий Андриатти — он должен был выступить свидетелем на громком политическом процессе, суть которого, впрочем, так и остается для зрителя неясной. Потрясенного горем Модо преследует навязчивая мысль — найти убийц семьи. Но он наталкивается на полное бездействие полиции, которая объявляет преступников террористами и пытается скрыть следы убийства Андриатти. Осознание беспомощности сил закона и порядка приводит героя в ассоциацию, выступающую «в защиту прав человека от насилия». Активисты ассоциации, штаб-квартира которой увешана лозунгами: «К действию!», «Проснись, Франция!», призывают к борьбе против всех «террористов и преступников», к восстановлению высшей справедливости путем самосуда. Общественный резонанс фильма Леруа, снятого по привычной схеме триллера, объясняется его апелляцией к болевым точкам действительности. Лента выходит на экраны в те дни, когда деятельность добровольных «комитетов самозащиты» вызывает у французов все большую тревогу. Результаты многочисленных социологических исследований показывают глубокую озабоченность рядовых жителей проблемой собственной безопасности, причем большинство опрошенных уверены: дело не в слабости полиции, а в том, что почти за каждым актом насилия скрываются политические мотивы.

В фильме следствие по делу семьи Модо ведут полиция, «ассоциация самозащиты» и сам герой. В ходе расследования Мартена подстерегают все новые и новые неожиданности. Полицейский инспектор Брукс оказывается одновременно шефом тайной группы, связанной негласными узами с добровольными мстителями. Модо сам выходит на след одного из убийц, но не успевают надеть на того наручники, как он падает, сраженный толпой воинствующих обывателей, скандирующих: «Мы народное правосудие». Убийца, таким образом, устранен, но герой, застыв в растерянности над трупом врага, не ощущает упоения свершившимся возмездием. Он с ужасом начинает понимать, что агрессивность волонтеров в охоте на человека субсидируется и направляется властями по нужному им политическому руслу.

Это прозрение, однако, не только не поднимает героя до осознания необходимости действенного протеста против социального зла, а, напротив, приводит его к еще большему отчаянию. Сюжет замыкается на личной драме Модо, попавшего в мало понятный как ему, так и зрителю водоворот событий. Таким образом, используя животрепещущий материал реаль-

ности, режиссер переводит анализ его на чисто эмоциональный уровень, акцентируя тему страха индивидуума перед узаконенным и организованным насилием.

●

Отказ авторов большинства современных «криминальных фильмов» от критического исследования злободневных проблем объясняется не столько имманентными особенностями жанра, сколько позицией самих создателей. Некоторые (хотя и немногочисленные) примеры последних лет свидетельствуют о том, что криминальный жанр способен затрагивать важные социально-политические темы.

Лоран Эйнеман дебютировал фильмом «Вопрос» (1977) по книге французского коммуниста Анри Аллега, мужественного участника антиколониальной борьбы в Алжире в 1957 году. Тот же мотив нравственной силы и стойкости человека перед лицом унижения и насилия звучит и в последней картине режиссера, снятой по роману известного кинокритика Ги Тейсера «Надо убить Биргит Хаас». Новый фильм Эйнемана по сравнению с «Узаконенным насилием» Леруа гораздо более определенно говорит об использовании терроризма в интересах международной реакции, о попрании прав человека в буржуазном государстве, призывает людей к осознанию своей личной ответственности за то, что происходит вокруг. Режиссер выходит здесь на разговор о социальной природе уродливых явлений западного мира.

Волна псевдореволюционного терроризма, которая поднялась после спада движения «новых левых», была отчаянной попыткой кучки экстремистов искусственно возродить взрывчатую ситуацию в странах капитала. Само возникновение экстремистской формы политического протеста объясняется прежде всего социальными пороками буржуазного общества. Французский политолог Робер Соле в книге «Вызов терроризма» подчеркивал, что важнее изучить общественные причины возникновения терроризма в той или иной стране, чем строить «предположения о поддержке извне. Теории внешнего заговора соблазнительны, поскольку они освобождают нас от ответственности»[6]. Пропагандистский шум, поднятый буржуазной прессой в связи с опасностью «красного террора», во многом служит оправданием правоэкстремистской реакции.

Фильм Эйнемана открывается сценой в церкви. Сюда тайком приходит скрывающаяся в подполье западногерманская террористка Биргит Хаас, но не за «словом божьим», а потому что ее раздирают сомнения: «Я не знаю, кто нас финансирует, кого мы убираем. Завтра я могу оказаться ответственной за любую неонацистскую мерзость». Террористы в картине показаны как разочарованные, утратившие иллюзии люди, начинающие понимать, что стали удобным орудием в руках самых реакционных сил. Собственно, подобную роль и должна сыграть Биргит в уже готовом политическом сценарии, написанном совместно французской и западногерманской спецслужбами. «Биргит Хаас надо убрать», чтобы официальная пропаганда могла использовать ее имя и группу «Красная ячейка» для очередной атаки на прогрессивные силы. Но устранение террористки не должно вызвать нежелательные вопросы — поэтому безопаснее замаскировать его под убийство на почве ревности. Для этого в Мюнхен направляется французская специальная группа. Поиски кандидата на роль влюбленного ревнивца в предстоящем спектакле требуют особой тщательности. И все же найти человека, готового на все, оказывается не так уж трудно в стране, где десятки тысяч безработных, жаждущих ухватиться за любую надежду. Выбор падает на одного из таких обездоленных — Шарля Бомона, который после потери работы и ухода жены переживает тяжелую депрессию. Немаловажно и то, что ответственный за операцию офицер Колона́ лично заинтересован в его исчезновении, так как бывшая жена Бомона — его возлюбленная. Это сплетение личной драмы и политических махинаций позволяет режиссеру вывести частную историю на уровень значительных обобщений.

Кампании по борьбе с терроризмом, направленные якобы на защиту прав человека, слу-

[6] Soled R. Le defit terroriste. Paris, 1979, p 14.

жат зачастую камуфляжем реакционной деятельности правительственных органов и специальных служб. И о каких правах может идти речь в обществе, где два с лишним миллиона людей не только лишены элементарного права на труд, но становятся объектом всеобщей полицейской слежки!

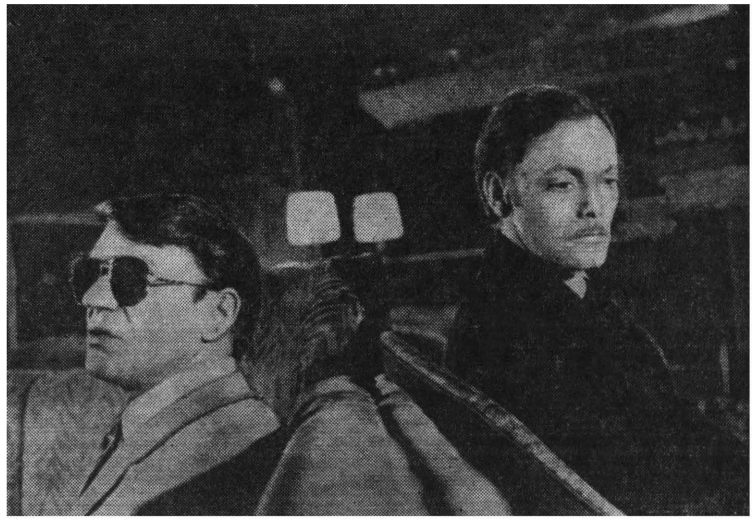
Итак, Бомону предстоит сыграть роль мужчины, без памяти влюбленного в Биргит, а затем — когда кто-то другой нанесет ей смертельный удар — Бомона принесут в жертву и обвинят в убийстве. Встреча его с Биргит проходит как будто по запланированной схеме: они потянулись друг к другу. Но вдруг что-то не срабатывает в выверенном сценарии. Его авторы не учли, что имеют дело с живыми людьми, способными чувствовать, мыслить и... бороться. Своим непредвиденным поведением Бомон разрушает игру. Ощутив вокруг себя атмосферу предательства, он неожиданно возвращается в отель к Биргит, где и застает наемного убийцу. Террористка попадает в руки полиции, а прозревший герой совершает самостоятельный нравственный выбор: он останется здесь, в Мюнхене, и будет ждать возвращения Биргит. Даже если это безумие будет стоить ему жизни.

Сюжетной основой фильма здесь становятся не головокружительные авантюрные перипетии, а психологический поединок двух главных персонажей — Бомона и Атанаса, шефа французской разведки. Работа крупнейших актеров Франции Жана Рошфора и Филиппа Нуаре придает глубину и достоверность действию, даже если герои не произносят ни слова — как, например, в сцене знакомства Бомона и Атанаса в пустынном дешевеньком кафе. Каждый из них сидит за своим столиком на одной длинной банкетке, образующей между ними прямой угол. Камера долго наблюдает за персонажами с разных точек. Бомон, погруженный в мрачные раздумья, автоматически подбирает крошки хлеба со скатерти. Атанас, не спуская внимательного взгляда с Бомона и переставляя свой прибор, подвигается по банкетке все ближе к своей будущей жертве, постепенно срезая образовавшийся между ними угол. И только оказавшись совсем рядом с Бомоном, пытается вступить с ним в контакт. Внутренняя драматургия этого эпизода как бы предвосхищает развитие отношений персонажей. Бомон поначалу не подозревает о роли, которую ему суждено сыграть. Атанас же принадлежит к числу тех циничных, давно потерявших какие-либо идеалы антигероев, которым все же претят и слежка, и донос, и грязная работа подчиненных. Являясь лишь идейным руководителем гнусного заговора, он поручает непосредственное его исполнение беспринципному Колона́, для которого вообще не существует понятия нравственности.

Неотступно следуя за Бомоном, пытаясь постичь мотивы его поступков, Атанас впервые начинает терять уверенность в себе, ощущает внутренний дискомфорт. Его уже интересует не столько судьба операции, сколько тот процесс, который происходит в сознании Бомона. Накануне завершения операции — устранения террористки, а затем и ее мнимого любовника — Атанас остается наедине с собой. И мы видим сломленного, растерянного и одинокого человека, который удивительно напоминает безработного в безлюдном кафе.

В финале решительный поступок Бомона, противопоставившего своим противникам молчаливое достоинство, мужество и неподкупность, венчает полную моральную капитуляцию Атанаса перед своей бывшей жертвой. Вопреки инструкции он оставляет Бомона в живых, не выдержав прямого взгляда человека, нашедшего в себе силы к сопротивлению. Несмотря на некоторую непроясненность отдельных сюжетных мотивировок и непоследовательность в раскрытии образа террористки, фильм Эйнемана бескомпромиссно разоблачает грязную кухню буржуазной «законности» и становится на сторону борцов за подлинные права человека.

Прогрессивная пресса Франции приветствовала появление на экранах ленты Анри Верней «Тысяча миллиардов долларов» (1982), в свою очередь подтверждающей жизнеспособность серьезного политического детектива. Это тем более примечательно, что Верней был прежде всего известен как постановщик ком-



«Тысяча миллиардов долларов», режиссер Анри Верней

мерческих триллеров. В центре нового фильма режиссера, однако, уже не соперничество гангстеров, а махинации могущественной транснациональной корпорации «Джи-Ти-Ай», пытающейся прибрать к рукам ведущую фирму французской электронной промышленности и действующей весьма решительными методами. Генеральный директор французской фирмы погибает от руки наемников, так как задался целью разоблачить связи «Джи-Ти-Ай» с нацистами во время второй мировой войны. Тогда молодой журналист (одна из последних ролей Патрика Девэра), несмотря на смертельную опасность, продолжает расследование. Но когда, преодолев гигантские препятствия, он собрал достаточно материала, обличающего преступные дела концерна, выясняется, что ни одна газета не решается предоставить ему свои страницы. Только смелый издатель крошечного провинциального листка публикует взрывчатый материал. Фильм кончается тревожной нотой: герой одержал победу, но смерть продолжает стоять у него за спиной. И это тревога не только за судьбу журналиста, ибо фильм разоблачает беззастенчивую экспансию транснациональных гигантов, угрожающих суверенитету западноевропейских стран. Лента Вернея не претендует на всеобъемлющий анализ деятельности современных гангстеров от бизнеса, но она акцентирует внимание на возрастании могущества корпораций, их погоне за прибылью (тысяча миллиардов долларов — это годовой оборот 31 транснациональной корпорации США) и, главное, на агрессивном характере их политики.

Американские монополии средств массовых коммуникаций стремятся подчинить национальные кинематографии голливудским идейно-эстетическим установкам. Французская общественность сегодня обеспокоена колоссальным наплывом на европейские кино- и телеэкраны американских фильмов, открыто и настойчиво рекламирующих заокеанский образ жизни, изобилующих сценами жестокости и насилия. К сожалению, под этим неослабным натиском немалая часть французского кино «американизируется», становится подражательной, теряет самобытность. В то же время модификация основных жанров коммерческой продукции свидетельствует о приспособлении буржуазной идеологии к условиям современной идеологической борьбы. В данной статье была сделана попытка показать губительные последствия этих процессов на примере одного ныне весьма распространенного во Франции жанра — «полицейского фильма».

Зарубежный фильм на нашем экране

Константин Щербаков

И такая бывала цена...

«СТРОГО ПО ПРИКАЗУ» («Смертный приговор» — «Wyrok śmierci»).
По новелле Ежи Гералтовского. Автор сценария и режиссер Витольд Ожеховский. Оператор Казимеж Конрад. Художник Адам Копчиньский. Композитор Анджей Кожиньский. Производство творческого коллектива «Силезия» (Польша).

Кадр из польского фильма. «Строго по приказу»: в торжественной обстановке Гиммлер лично вручает ордена особо отличившимся офицерам СС, а рядом фотограф лихорадочно щелкает аппаратом, запечатлевая «исторические» минуты. Потом фотография эсэсовца окажется у подпольщиков и поможет им установить личность палача, которому они вынесли приговор. Существенные сведения сообщит и кельнер, подслушавший разговор эсэсовцев в ресторане. Множество людей, рискуя собой, будут готовить момент, когда непосредственный исполнитель окажется лицом к лицу с фашистским извергом и нажмет на спуск...

Этот мотив множественности и единонаправленности усилий очень характерен для польских фильмов о минувшей войне. Оккупированная страна не покорилась, народ сопротивлялся захватчикам. Люди самых мирных профессий становились бойцами. Далеко не все взялись за оружие, но каждый из участников Сопротивления делал все, что мог, все, что от него зависело, приближал час возмездия, час победы. Земля горела под ногами оккупантов, не было укрытия, где бы они хоть минуту могли чувствовать себя в безопасности. Лента «Строго по приказу» режиссера Витольда Ожеховского следует прочно укоренившейся традиции польского антифашистского кинематографа. Воссоздана атмосфера будто бы размеренных будней занятого немцами польского городка — будней, на самом деле заряженных тревогой, ежесекундной возможностью взрыва.

...Люди не спеша прогуливаются, собираются в пивной, сговариваются о том, чтобы что-то купить-продать, — война войной, но надо же как-то сводить концы с концами... А потом раздается выстрел, и очередной гитлеровец или фашистский прихвостень корчится в луже крови. Чьих это рук дело? Да вот их — тех, кто прогуливался, пиво потягивал. Их всех!

Многие, очень многие принимали участие в подпольной борьбе с оккупантами, и каждый делал свое дело. Но на чью-то долю выпадало едва ли не самое трудное. Фильм «Строго по приказу» — о них. О бойцах особой ликвидационной группы, в задачу которой входило уничтожение тех, кого партизанский суд приговаривал к смерти за тяжкие преступления перед Польшей.

«Смуглый, вы людей убивали?» — спросит новенького опытный подпольщик Нурек. А потом пояснит, что стрелять придется в человека почти в упор, когда он меньше всего ждет этого и совершенно не готов защищаться...

«Человек без нервов» — говорят о Нуреке товарищи по оружию, и каждой минутой своего существования на экране он подтверждает это. Может спокойно и тщательно бриться за несколько секунд до начала опаснейшей операции. А после возвращения, не торопясь, выпить рюмку водки, сготовить себе еду: дело сделано, очередной приговор приведен в исполнение, можно и отдохнуть. У артиста Ежи Бончака, играющего Нурека, подвижное и тонкое лицо с привычным выражением насмешливого и чуть усталого равнодушия. Но постепенно начинаешь понимать, что спокойствие его — мнимое. Что он болен своей страшной работой, отравлен ею. Регулярно стрелять в людей и при этом сохранить покой в душе — это, наверное, никому не удавалось. Даже если стреляешь во имя цели самой святой и высокой. Кто-то черствеет, делается жестоким, перестает понимать, что чувствует человек, которому предстоит привести в исполнение смертный приговор. Пусть — справедливый... В фильме и такие показаны — очерствевшие, искалеченные, показаны с состраданием и

«Строго по приказу»

болью. Нурек — другой. Он — комок нервов, он весь в постоянном напряжении, хотя и скрывает это отчаянным усилием воли.

Резко и точно снята в картине сцена гибели Нурека. Проверка документов на вокзале, его задерживают. Тот, кто задержал, пошел звонить в автомат. Словно глазами Нурека мы смотрим в спину разговаривающего по телефону — смотрим несколько томительно долгих секунд. И вдруг Нурек выхватывает револьвер, стреляет в эту ненавистную спину, бежит по перрону. Может, заподозрили что-то немцы, а может, просто случайность была с этими документами, вернули бы их после телефонного разговора, отпустили бы. Только ведь нервы могли однажды не выдержать, должно было однажды сказаться нечеловеческое перенапряжение души. Души чуткого, совестливого человека. Уже через несколько мгновений герой хладнокровно убивает одного немца, другого, третьего — снова собрана в кулак предательски отказавшая воля, и ее еще хватило на то, чтобы отдать свою жизнь подороже. В фильме «Строго по приказу» нам показали драму человека, призванного неумолимой логикой исторических обстоятельств сделаться мстителем, но так и не привыкшего убивать.

Подобную драму по-своему переживает и главный герой ленты Смуглый. Если обратиться к почти исчезнувшему из нашего обихода понятию «амплуа», то молодого, но известного уже артиста польского театра и кино Войцеха Высоцкого следовало бы назвать «неврастеником». По своему психическому складу Смуглый, пожалуй, во многом похож на Нурека, с той только существенной разницей, что у последнего — большой опыт работы в ликвидационной группе, а Смуглый — новичок. Глядя на таких, как эти двое, невольно думаешь: наверное, правильно т а к у ю работу поручать т а к и м именно людям — людям, которые делали ее, как подобает солдатам, но никогда не могли к ней притерпеться. Правильно, хотя и жестоко: война — дело жестокое, об этом постоянно напоминают авторы фильма.

Вероятно, Смуглый смог бы после нескольких операций стать таким, как Нурек, — взять себя в руки, стиснув зубы, завоевать репутацию «человека без нервов». Но он не успел. А точнее — на его долю выпали такие испытания, которые человеку его душевной организации оказались просто не по силам. Смуглому пришлось приводить в исполнение приговоры, вынесенные людям, с которыми — так

ему казалось — жизнь его сблизила. А жизнь эту юноша знал еще плохо...

История рискованных взаимоотношений Смуглого с певицей из варьете Кристиной Мюллер (Дорис Кунстман) рассказана авторами достаточно тактично. Конечно, Смуглый — мальчишка, и потому, ослепленный броской красотой этой женщины, он не замечает ни ее вульгарности, ни ее опустошенности. Но в фильме дан и другой аспект — Кристина измучена, раздавлена обстоятельствами, которым не в силах противостоять. И вдруг этот красивый парнишка, который от нее без ума. Так, может быть, еще не все потеряно и что-то можно начать сначала. Она искренне потянулась к Смуглому, он ей нужен больше, чем она ему...

Ликвидировать Кристину, как осведомительницу гестапо, приказано именно Смуглому, с ним должен идти Нурек. Беспощадная, трудная сцена, когда двое мужчин убивают жалкую, несчастную женщину. Да, несчастную и жалкую, хотя получает она то, что заслужила. А вдруг?.. А если не заслужила? Ведь и партизанская разведка могла ошибиться. Но даже если ошибки не было — как выдержать ее отчаянный крик: «Почему ты?.. Почему?!»

Лицо Смуглого, наводящего пистолет, выстрел, убитая женщина на кровати, потом обморок, захлебывающееся: «Я не могу, это конец!.. Я выхожу из игры» — вот, наверное, самые сильные моменты картины. Здесь мысль о том, что и такую цену порой приходилось платить за освобождение своей земли от захватчиков, звучит концентрированно и твердо.

Потом будет еще гибель Нурека, после чего в фильме ощущается некоторый спад. Думаю, выстрелом в Кристину рассказ о душевной драме Смуглого можно было и завершить, хотя точки композиционной, сюжетной здесь, конечно, нет. Сюжетно фильм завершается развязкой отношений героя с фон Делем, давним знакомым, старшим приятелем Смуглого, таким доброжелательным, всегда готовым помочь. Фон Дель тоже провокатор, и его тоже надо убить. Смуглый не может этого сделать, он предупреждает фон Деля об опасности, а тот, разыграв сцену покаяния и готовности принять кару, выдает своего «друга» гестапо.

Финал картины во многом проигрывает и по эмоциональному воздействию оказывается слабее лучших ее эпизодов. Здесь, мне кажется, сошлись просчеты разного рода. Прежде всего слишком явно обнаружила себя некая фатальная заданность, безнадежная предопределенность судеб героев, которую «вычисляешь» еще до того, как события произойдут. Высшая драматическая точка уже была, а нам предлагают «еще более высшую», в результате — срыв драматизма. Авторов можно понять, когда они говорят о страшных психологических перегрузках, которые способны деформировать личность. Но в конце в картине начинает звучать нота фатальной обреченности героев, а это скорее всего неправильно.

Неточность некоторых акцентов усугубляется тем, как показан в фильме фон Дель. В исполнении Станислава Игара он с самого начала крайне необаятелен. Я лично ничуть не удивился, когда он предал Смуглого, хотя фон Дель вроде и не делает ничего такого, что настраивало бы нас против него,— экран на то и экран, чтобы мы судили о персонаже не только по его прямым поступкам и произносимым словам.

Кстати, о произносимых словах. Они в фильме — не лучшие, зачастую первые попавшиеся, если не бессмысленные. И это упрек не создателям картины, а тем, кто ее дублировал. В польском варианте текст тоньше, точнее. И еще эти «дубляжные» голоса... Иногда создается ощущение, что в фильмах разных стран, посвященных разным эпохам, эти голоса совершенно одинаковы — какие-то подчеркнуто театральные, ненатуральные, стертые. «Благородный отец» из экранизированной мелодрамы XIX века разговаривает со своим сыном в тех же равнодушно чувствительных интонациях, в каких беседует со Смуглым фон Дель. И подумалось о том, что актеры не позволяют себе ничего подобного, когда сами предстают перед зрителями на экране...

Но все же при всех издержках фильм «Строго по приказу» — серьезное и честное произведение, раскрывающее еще один аспект в героической истории польского Сопротивления.

Синерама

Болгария

«Барышне и ее мужской компании» — так несколько неожиданно и совсем не героически называется этот фильм, хотя речь в нем идет о вещах очень серьезных: о том, чем была вторая мировая война для Болгарии, о том, что такое героизм, человечность, порядочность, духовная стойкость...

Сперва может показаться, что авторы картины (сценарист Маргарит Минков и дебютирующий в кинематографе театральный режиссер Иван Добчев), экранизировавшие одноименную повесть Евгения Кузманова, рассказывают вовсе не об этом; на самом деле на экране разговор о болгарском Сопротивлении, о непростом пути, которым порой приходят к борьбе люди самых негероических профессий.

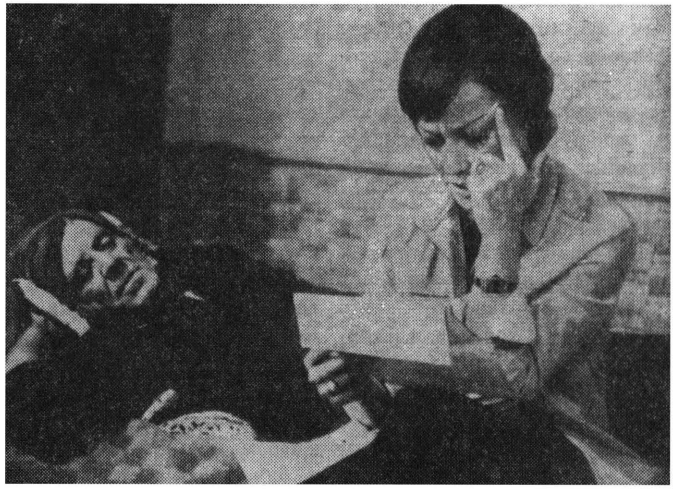
Действительно, о каком сопротивлении фашизму может идти речь в этом мирке бездумной и дешевой забавы,— в баре «Титаник», где играет оркестр маэстро Петросяна, где поет известная Беба Чарльстон, где идет «своя жизнь», а точнее сказать — имитация жизни, игра в жизнь. Но в этот оазис благополучной довоенной Европы вдруг врывается дыхание второй мировой войны — в одном из отдельных кабинетов «Титаника» молодой парень стреляет в фашистского прокурора, приговоренного подпольщиками к смерти за казни ни в чем не повинных людей, а «барышня», певица Чарльстон, прячет мстителя в своей уборной. Постепенно в этот круговорот драматических событий будут втянуты помимо своей воли все участники «компании», все эти мужчины в смокингах, занятые, казалось бы, без остатка своими интригами, своим дешевым ремеслом. И тогда выяснится, что и «барышня», и ее «мужская компания» не так просты и не так легкомысленны, как показалось многоопытному полицейскому следователю, любой ценой пытающемуся добиться от этих людей правды о подпольщике, не подозревая, в чем именно черпают беззаботные «лабухи» силы, чтобы противостоять грубому нажиму, пыткам, оскорблениям...

В фильме заняты ведущие болгарские актеры Наум Шопов, Пламена Гетова, Иван Иванов, Никола Коцев, Марин Младенов, Стефан Илиев.

●

В основе картины, поставленной по повести известной писательницы Лиляны Михайловой, — обстоятельства вполне реальные: лет десять назад в Болгарии возникла так называемая система патронажного обслуживания одиноких стариков.

К пожилым людям — жителям больших городов и ма-



Петр Слабаков и Цветана Манева в фильме режиссера Анны Петковой «Я жду тебя давно» (фото из журнала «Болгарские фильмы»)

леньких поселков — приходят медсестра, разносчик горячей пищи, уборщица, которая приводит в порядок дом, стирает и гладит белье. Можно себе представить, с какими человеческими драмами и неожиданными биографиями сталкивает эта работа тех, кто попадает в сотни самых разных домов, к самым разным клиентам. Обращение кинематографа к таким героям обещает необычайно интересный социально-психологический материал.

Главная героиня фильма молодого режиссера Анны Петковой «Я жду тебя давно» — медицинская сестра, которая ежедневно обходит своих подопечных не только для того, чтобы исполнить профессиональный долг — сделать укол, поставить градусник, измерить давление: сестра Николова пытается дать беспомощным старикам то, чего их лишили старость и одиночество — теплоту, внимание, сердечное участие. В этом смысле, говорит Лиляна Михайлова, сценарий, хотя он и посвящен людям преклонного возраста, адресован прежде всего молодым. Действительно, достаточно ли мы любим своих стариков?.. Задаемся ли вопросом, в каком неоплатном долгу мы у своих матерей и отцов?

Николову играет известная болгарская актриса Цветана Манева; в картине снимались также Петр Слабаков и Георгий Калоянчев.

Н. Басманов

ГДР

Берлинское издательство «Хеншельферлаг» наряду с книгами и альбомами, посвященными изобразительному искусству, театру, эстраде, цирку, значительное место в своих планах отводит литературе по кино и телевидению: монографиям о деятелях кинематографа социалистической Германии, других стран мира, о традициях, жанрах, истории «десятой музы».

Немалый интерес представляют ежегодные кино- и телеальманахи «Призма» — обзоры наиболее важных событий и примечательных явлений в мировом кино и ТВ. Вышедший в конце прошлого года тринадцатый альманах содержит материалы, посвященные 30-летию телевидения ГДР. Статьи Хайнца Гроте, Хенрика Гольдберга, Эберхарда Гёрнера и советского киноведа Евгения Громова освещают различные аспекты телевизионного искусства. В выпуске помещены обозрения фильмов ГДР сезона 1980—1981 годов: игровых (автор Ханс-Йорг Ротер) и документальных (автор Регина Сильвестр). Отдельные статьи анализируют картины социалистических стран (Маргит Фосс) и западных (Ханс-Дитер Ток). Критик Хорст Книтч делится своими впечатлениями о международных фестивалях в Москве, Западном Берлине, Канне. Большое место в альманахе занимают интервью, информация, статьи и заметки о юбилярах. Среди зарубежных материалов — статьи о латиноамериканском кино, о таком феномене современного кинематографа, как чилийское кино, борющееся в эмиграции против фашистской клики Пиночета. Как и каждый выпуск, «Призма-13» великолепно иллюстрирована, снабжена фильмографическим и именным указателями.

Мастерам современного кино ГДР посвящено двухтомное издание «Режиссеры игрового кино ГДР и их критики» (составитель Рольф Рихтер), в которое вошли двадцать пять монографий о ведущих постановщиках, создавших наиболее интересные картины в 70-е годы (среди них Конрад Вольф, Курт Метциг, Хайнер Каров, Ральф Кирстен, Гюнтер Райш).

«Документалисты мира. Собственные показания» — такое необычное название имеет 540-страничный том, включающий беседы и интервью его автора — Германа Херлингхауза, одного из крупнейших критиков ГДР — с кинодокументалистами. В сборнике выступают ведущие мастера документального кино ГДР и Болгарии, Советского Союза и Польши, Кубы и Вьетнама, США, Франции, Анголы и многих других стран. Достаточно назвать хотя бы несколько имен режиссеров, чтобы стал ясен размах этого издания: Роман Кармен, Альберто Кавальканти, Пол Рота, Аннели и Андре Торндайки, Михаил Ромм, Эрвин Лейзер, Крис Маркер, Хосе Массип, Джейн Фонда. Практически все важнейшие проблемы современной доку-

менталистики нашли отражение в этом уникальном издании.

Из новых книг, которые в ближайшее время выпустит «Хеншельферлаг», вызовет интерес альбом, посвященный творчеству недавно скончавшегося президента Академии искусств ГДР, одного из талантливейших немецких режиссеров Конрада Вольфа. Кроме того, планируется сборник его статей и выступлений. Готовится к печати двухтомное издание мемуаров Сергея Эйзенштейна. В книгу войдет ряд ранее не публиковавшихся работ великого советского режиссера.

Будет переиздана книга-альбом «История мирового кино» Хорста Книтча.

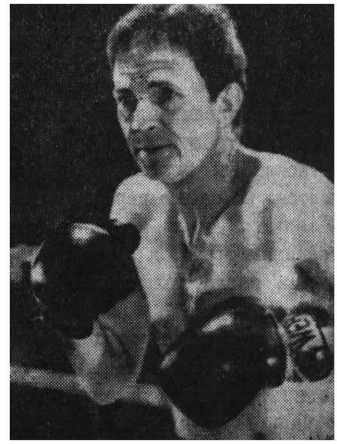
Заметное место среди книг по кино занимает справочная литература. «Фильмобиблиографические ежегодники» готовят Высшая школа кино и телевидения и Государственный киноархив ГДР. В этом издании дается полная фильмография всех игровых, документальных, учебных, рекламных фильмов, выпущенных всеми студиями кино и ТВ ГДР; читатели могут найти в книге фильмографию всех зарубежных фильмов, впервые демонстрировавшихся в «отчетном» году на экранах кино и телевидения республики, полную библиографию книг, статей и материалов, посвященных кино и телевидению, напечатанных в стране. Кроме того, в этом издании приводятся сведения о премиях и призах крупнейших международных кинофестивалей. Из других справочных изданий необходимо назвать словарь Йоахима Рейхова и Михаэля Ханиша «Киноактеры от А до Z», включающий 950 биографий актеров мирового кино с полной фильмографией на немецком языке и языке оригинала. Такое же издание, посвященное киносценаристам, режиссерам и операторам, находится в производстве.

М. Семенов

●

Фильм режиссера Ульриха Вайса «Твой неизвестный брат» (об этой картине см. «Синерама», «ИК», 1983, № 2) недавно вышел на экраны нашей страны, а в кинотеатрах ГДР демонстрируется новая работа Вайса «Олле Генри».

Ульрих Вайс родился в 1942 году, начинал как фотограф, затем работал ассистентом оператора на телевидении. Окончил Высшую школу кино и телевидения, но, получив диплом оператора, продолжил учебу на режиссерском отделении. Затем работа в группе известного режиссера-документалиста Карла Гасса. Самостоятельно поставил несколько документальных фильмов («Параграф 14», «В восьмой раз» и др.). Интерес критики вызвала его картина «Потемкин» свободен» — о попытке реакционной цензуры в период Веймарской республики исказить с помощью купюр и перемонтажа революционный смысл фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и о борьбе прогрессивной интеллигенции за то, чтобы на экранах Германии демонстрировался неурезанный вариант «Потемкина».



Михаэль Гвиздек в фильме «Олле Генри» режиссера Ульриха Вайса (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

Перейдя в игровое кино, Ульрих Вайс поставил два фильма для детей — «Тамбари» и «Синяя птица» (в советском прокате — «Союз племени ирокезов»).

Название второго «взрослого» фильма Вайса «Олле Генри» можно перевести как «Старина Генри» или «Непутевый Генри», но и то и другое названия будут все же неточными, потому что в берлинском просторечии «Олле» носит иногда дружеский, фамильярный оттенок, а в отношении к женщине, например, и вульгарно-пренебрежительный. Этот «берлинский фильм» (такое определение появилось еще в период немого кинематографа) рассказывает о довольно традиционной для подобных кар-

тин истории — любви девушки из ночного бара и бывшего боксера, бывшего солдата, оказавшегося на дне жизни. Но картина представляет интерес потому, что этот в общем-то затасканный сюжет «накладывается» на самые первые послевоенные дни, когда люди возвращаются к нормальной жизни после долгих лет кошмара фашизма и войны. Правда, «нормальность» эта довольно иллюзорна: к примеру, героиня картины Ксения, приютившая бродягу Генри, выброшенного на ходу из переполненного вагона поезда, живет в спальном вагоне, непонятно каким образом оказавшемся на берлинской окраине. Да и все попытки героев схватить за хвост удачу тоже оказываются эфемерными: дело не только в том, что Генри терпит поражение в соревновании боксеров, которое для него с таким трудом организовала Ксения, и не в том, что их вагон в конце концов куда-то увозят. Жить по-старому уже невозможно, а к новой жизни герои еще не готовы...

Режиссеру удалось воссоздать атмосферу Берлина первых послевоенных месяцев. Вайс показывает обреченность мира спекулянтов, сутенеров, воров, проституток, пытающихся хоть на время создать себе мираж «прекрасного довоенного уюта». Герои картины, люди неприкаянные, не имеющие даже крыши над головой, открытостью чувств, желанием стать на ноги в чем-то противостоят этому «обществу прошлого».

Большое место в картине занимает бокс: тренировки бывшего боксера, бой на ринге. Все это показано со знанием дела и потому, что автор сценария писатель Дитер Шуберт сам бывший боксер, и потому, что исполнитель роли Генри Михаэль Гвиздек (он сыграл главную роль и в предыдущем фильме Вайса «Твой неизвестный брат»), увлекшись трудной задачей, несмотря на насмешки коллег и родственников, освоил боксерские приемы и довольно профессионально выглядит на экране. В роли Ксении снималась популярная венгерская актриса Анико Шафар (она играла у Фабри в «Незавершенной фразе», у Янчо в «Венгерской рапсодии» и в «Аллегро барбаро»). Критики ГДР отмечают, что, несмотря на некоторый схематизм сценария, Гвиздек и Шафар смогли создать живые человеческие характеры.

В беседе с корреспондентом журнала «Фильмшпигель» Ульрих Вайс поделился своими творческими планами на ближайшие годы: он хочет поставить по собственному сценарию фильм «Танец в народном доме», действие которого происходит в маленьком городке в среде пятидесятилетних его жителей. Вайс собирается продолжить сотрудничество с писателем Шубертом, а также экранизировать знаменитую повесть-сказку писателя и ученого Адельберта фон Шамиссо (1781—1838) «История Петера Шлемиля» — о человеке, который продал свою тень.

О. Анатольев

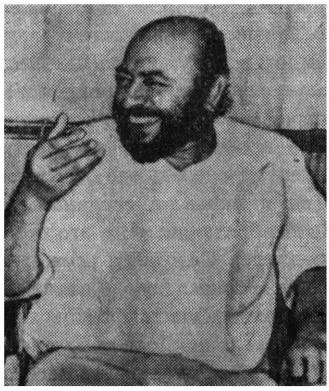
Индия

На экранах страны с успехом демонстрируется фильм «Полуправда» — новая работа режиссера Говинда Нихалани. (Советские зрители знают Нихалани как оператора фильмов, поставленных Шьямом Бенегалом,— «Конец ночи» и «Трудная роль», а также как режиссера картины «Крик раненого».)

Новая лента Нихалани вызвала одобрительную реакцию в индийской печати. Этот фильм, пишет Йогеш Матхур, кинокритик ежедневной газеты «Джанюг», заставляет зрителя задуматься над отдельными аспектами современного политического и социально-экономического положения в стране. В «Полуправде» вскрываются коррупция и злоупотребления полиции.

«Полуправда», отмечает известный прогрессивный критик К. М. Амлади в газете «Хиндустан таймс», рисует суровую картину общества, где гангстеры действуют рука об руку с блюстителями закона. «Это обнаженная правда, а не полуправда»,— подчеркивается на страницах газеты «Индиан экспресс».

Газета «Стэйтсмен» выражает уверенность, что «Полуправда», равно как и «Ярость» (в нашем прокате — «Крик раненого»), станет значительной вехой на пути нового социально направленного индийского кино. Рецензии на эту картину и интервью с режис-



Режиссер Говинд Нихалани (фото из газеты «Пэтриот», Индия)

сером и другими создателями фильма появились также в еженедельниках «Скрин», «Сантахик Хиндустан» и в других индийских газетах и журналах.

В центре сюжета — история жизни Ананта Веланкара, честного и неподкупного инспектора полиции. Этот человек вступил в противоборство с Рамой Шетти, своего рода «крестным отцом» бомбейской мафии, которому покровительствуют высшие чины городской полиции и даже кое-кто из правительства штата. Коварный и всесильный Рама Шетти старается «приручить» ретивого полицейского, пробует его скомпрометировать, а когда это не удается, открыто пытается завербовать Ананта, сделать своим тайным агентом в полицейском управлении. Анант с негодованием отвергает все предложения главаря мафии.

В финале картины, будучи не в состоянии подавить приступ бессильной ярости, Анант убивает Рама Шетти и отдает себя в руки правосудия. В роли Веланкара снимался Ом Пури, признанный лучшим актером 1983 года за участие в фильме Бенегала «Восхождение». Советские зрители видели его в ролях безмолвного лесоруба в фильме «Крик раненого» и самоотверженного профсоюзного вожака в картине «Глаз».

Ю. Корчагов

Италия

Одним из персонажей своего фильма «Рим» Федерико Феллини сделал Анну Маньяни, ибо считал, что в ней воплощен дух итальянской столицы. А теперь сам Феллини стал персонажем новой ленты Альберто Сорди «Таксист». Здесь выдающийся режиссер — пассажир такси «Дзара 87», а за рулем машины — главный герой фильма шофер Пьетро, которого играет Сорди.

Несколько лет назад итальянское телевидение демонстрировало двенадцатисерийную «Историю итальянца» — монтаж из многочисленных кинолент, в которых снимался Альберто Сорди (а всего их более ста пятидесяти) — Альберто не, как дружески называют его соотечественники. Это была своеобразная история «буржуа маленького, маленького» (так и назывался один из фильмов, в котором популярный актер сыграл, возможно, самую значительную свою роль) от начала XX века до наших дней.

В «Таксисте» Сорди представил еще одну ипостась своего героя. Среди пассажиров Пьетро — не только вымышленные персонажи, но и вполне реальные люди, хорошо знакомые итальянскому зрителю. Это и уже упоминавшийся нами Феллини (увлекательную игру на грани вымысла и реальности видит в этой актерской работе рецензент газеты «Унита»), и бывший президент Италии Джулио Андреотти, и Сильвана Пампанини...

В «Таксисте», как и во всех фильмах Альберто Сорди, сатира соседствует с мягкой иронией, а то, что кажется смешным, рождает грусть.

Римскому таксисту Пьетро случается быть и обруганным, и обманутым, и даже ограбленным своими клиентами. Но в любых обстоятельствах он сохраняет бодрость духа — ему помогает в этом врожденный здравый смысл. Утешение находит он в своей семье — тихом мирке «маленьких итальянцев», которому он по-настоящему предан. Особые надежды связывает герой с сыном, который учится на инженера. Впрочем, он изолирует на всякий случай свою семью от тревог и суеты большого города: его домочадцы живут в маленьком домике за пределами Рима. Возвращаясь домой, Пьетро находит здесь уют и отдых после многочисленных неприятностей. «В наши дни больше, чем когда-либо, необходимо находить утешение в чем-то и в ком-то»,— пишет

рецензент в «Унита». Грустное это утешение. И не в первый раз Сорди воплощает на экране образ среднего итальянца — неудачливого, но все же сохраняющего силы бороться с невзгодами и жить своей жизнью...

Л. Зиман

Чехословакия

Ежегодно в Карловых Варах проходит смотр студенческих работ киношкол мира. В отличие от «Больших Карловых Вар» — международного кинофестиваля, который проводится здесь раз в два года, этот форум молодых кинематографистов получил название «Малых Карловых Вар». Последний, седьмой по счету, состоявшийся в 1983 году, собрал рекордное число участников.

Наиболее представительной была программа известной чехословацкой киношколы ФАМУ, которая готовит кадры не только для отечественного кинематографа и телевидения, но и для киностудий развивающихся стран. Среди работ иностранных слушателей ФАМУ одним из самых примечательных был фильм «Сады — второе лицо Коломбо» (режиссер Ратвэйт) — о сложной проблеме миграции населения, чрезвычайно актуальной для азиатского и африканского континентов.

Интерес вызвали и чехословацкий фильм «Диалог о поэзии» (режиссер Коутецкий), раскрывающий тайны мастерства чехословацких стеклодувов, и болгарский — «Воспитанник» (режиссер Николаев), в центре которого — судьба молодого каменщика.

Большим успехом среди участников фестиваля и кинокритиков пользовался документальный фильм вгиковца Джапарова «Кочевье космонавта», отмеченный наградой на фестивале в Оберхаузене. Как пишет корреспондент журнала «Фильм а доба», «в этом ярко национальном фильме студента из Киргизии переплетаются своеобразное восприятие истории и ощущение современности».

Из работ, представленных киношколой ГДР, наиболее интересным был фильм «Женщины в доме» (режиссер Миссельвиц), в своеобразной форме воспроизводящий страницы истории Германии.

Интересная кинопрограмма была показана Австралией. По мнению журнала «Фильм а доба», работы молодых австралийских кинематографистов отличает высокий профессионализм, оригинальность, актуальная социально-политическая тематика. Одна из наиболее ярких лент австралийской программы — картина Прояниса «Развалины», действие которой происходит после ядерной катастрофы. Драматический рассказ о нескольких чудом спасшихся радиолюбителях, пытающихся обнаружить признаки сохранившейся на Земле жизни, звучит как страстный протест против гонки вооружений.

В большинстве же западных картин отсутствовали социально значимые темы, лишь среди немногих документальных лент были работы, поднимающие острые общественно-политические проблемы современности. В первую очередь это относится к двум фильмам, сделанным в Великобритании: «Все это хаос» (режиссер Соломон), осуждающему британскую политику поддержки южноафриканского апартеида, и «Гринэм-Коммон» (режиссер Ричардсон), рассказывающему о борьбе женщин против размещения на английской земле американских ядерных ракет «первого удара».

Среди американских фильмов привлекла внимание телепрограмма Уилсона «Не принимайте этот проект, он опасен», поставившая своей целью выявить реакцию молодежи на введение обязательной воинской регистрации в США, вызванной «угрозой со стороны Советского Союза». Как показал опрос, утверждает Уилсон, несмотря на истерическую антисоветскую кампанию, развязанную Рейганом, подавляющее большинство американских юношей считает, что вероятность нападения Советского Союза равняется нулю.

Около ста пятидесяти фильмов, показанных на смотре киношкол мира в Карловых Варах, дают богатый материал для размышлений о будущем кино. Ведь через пять-десять лет творчество многих из сегодняшних начинающих режиссеров будет серьезно влиять на развитие мирового киноискусства.

Г. Компаниченко

Александр Зархи,
Владлен Логинов

Революция и Моцарт

Часть вторая

Буря аплодисментов бушевала над зимней Москвой. Было холодно даже для декабря. Солнце стояло в тумане. В прозрачной дымке светились розовым светом покрытые инеем деревья, дома. Большой театр. Прямо на его колоннах висело огромное кумачовое полотнище — «VIII Всероссийский съезд Советов».

Зал театра был заполнен до отказа. Мест не хватало, и делегаты — многие в шинелях и в тулупах — сидели у самой сцены. В одной из лож присутствовали несколько иностранцев. Было холодно и сыро. Синие лампочки над дверьми в партере едва мерцали, подсвечивалась только сцена. На ней, у огромной карты России, с бильярдным кием вместо указки стоял Глеб Максимилианович Кржижановский.

Когда аплодисменты стихли, он продолжил:

— Мы должны сказать народу: вы недавно сумели совершить героическое напряжение на военном фронте, и мы победили. Теперь гораздо более трудная задача — проявить его на фронте экономическом. Это единственный в мире случай, когда творческая мысль сможет на основании научных соображений воплотиться в жизнь...

Карта подсвечивалась со стороны зала, и из глубины сцены, словно в театре теней, четко просматривались ее контуры и фигура самого Кржижановского. Тут же, у самодельного пульта, сидел инженер-электрик, который по ходу доклада манипулировал лампочками, загоравшимися на карте.

— Нам не вернуть наших погибших братьев,— говорил Кржижановский.— Но да послужит нам утешением, что эти жертвы не напрасны, что мы переживаем такие великие дни, в которых люди проходят, как тени, но дела их остаются, как скалы...

Окончание. Начало см.: «ИК», 1984, № 4.

В фойе было шумно и дымно. На стенах висели «Окна РОСТА», и совсем свеженькие, «рождественские», и плакаты времен гражданской войны, напоминавшие о Ллойд Джордже и Керзоне, Деникине и Колчаке.

Посреди фойе, под лозунгом «Молот впереди, винтовка позади!» расположилась выставка, посвященная электрификации России: стояли макеты электростанций, какие-то машины. Делегаты оживленно обменивались мнениями, курили. К большим самоварам, где выдавали чай, тянулись длинные очереди.

— Ну что? Новая жизнь начинается,— сказал Панкин Казакову, получая стакан чая с тонким ломтиком хлеба. — Винтовка позади — дипломаты вперед. Только бы Георгию Васильевичу удалось добиться этой европейской конференции. Самое время...

— Иллюзии все это... — ответил Казаков. — Если Англия, Франция и согласятся на эту конференцию, то только для того, чтобы потребовать от нас старые царские долги. А знаешь это сколько? Миллиарды... миллиарды... И вообще...

Неподалеку со стаканом чая в руках по фойе прогуливались Карахан и Хольман.

— С кем это Лев Михайлович? — спросил Панкин.

— А... Хольман — новый советник в немецком посольстве. Неплохо знает русский язык, но с ним говорить — только время терять.

— Вы, большевики, странные люди,— говорил Хольман Карахану. — Извините, но депутаты вашего парламента выглядят как очень бедные и голодные... А вы,— он заглянул в записную книжку,— «Волховстрой»... «Днепрострой»... «20 тысяч лошадиных сил»... «800 тысяч»...

— А что вас удивляет, господин Хольман? — улыбаясь, спросил Карахан.

— Откуда вы возьмете эти... роторы, трансформаторы, изоляторы?

— Купим у вас... Не дадите — сделаем сами,— ответил Карахан.

— О... «купим у вас»,— вздохнул Хольман. — После поражения в этой ужасной войне «железное сердце» Германии стучит совсем плохо.

— Георгий Васильевич предлагает вам подписать договор,— сказал Карахан. — Мы дадим вам уголь, руду...

— Это все не так просто,— опять вздохнул Хольман.

— Что именно?

— Скажу вам по секрету,— улыбнулся Хольман,— мы не можем из-за вашей руды ссориться с Англией и Францией. Ни в коем случае. Мы должны им слишком много. 132 миллиона золотых марок... Слишком много... Я хотел бы нанести визит господину Чичерину.

— Он уезжает...

— Куда?

— В Тамбов — родные места... Врачи настояли... устал очень.

Тощая лошаденка бойко трусила по накатанной дороге. В телеге, лихо отставив в сторону деревянную ногу, сидел крестьянин Воронов,

рядом с ним — Чичерин. Вокруг тянулись поля, перелески, брошенные хутора...

— А от нас... вы куда? — спросил Воронов. — В Париж... иль Берлин? Где она... конференция будет?

— Пока неясно, Иван Егорович,— ответил Чичерин.

— Как думаете,— опять спросил Воронов,— договоритесь? Поладите с этим Ллойд Джорджем?

— Трудно сказать,— ответил Чичерин. — Он ставит условие, чтобы мы признали долги, которые царь у них на войну брал.

— Ишь ты,— возмутился Иван Егорович. — Три года германской, три года гражданской... Мне с него с самого причитается, с этого Ллойд Джорджа, — за ногу, — он похлопал по своей деревянной ноге.

— Но ведь это Деникин...

— Стреляли-то русские... только пули — английские. — Воронов полез в карман и протянул пулю. — В госпитале после операции доктор дал. Я вот все английскому королю послать хочу.

— Георгу Шестому? — улыбнувшись, спросил Чичерин.

— Вот-вот... Георгию Шестому... Предъявить ему... чтоб уплатил,— Иван Егорович рассмеялся и подхлестнул лошаденку.

Дорога потянулась в гору. Там наверху стоял большой красный дом. Георгий Васильевич пристально всматривался, оглядывался вокруг, выискивая знакомые приметы.

В коридорах и комнатах было холодно. На стенах и потолках кое-где выступили серые пятна, обсыпалась лепнина, штукатурка. Повсюду лежала пыль, валялись обрывки бумаг. Но старинная барская мебель, хоть и потрепанная, стояла на местах. На стенах висели картины.

Георгий Васильевич дотрагивался до каких-то предметов, узнавал их. В бывшей гостиной, помимо старой мебели, стояли деревянные лавки. На стенах, рядом с картинами, висели плакаты, какой-то лозунг на кумачовом полотнище. Они вошли в небольшую комнату.

— Здесь моя детская была,— задумчиво сказал Чичерин.

Георгий Васильевич дотронулся пальцем до зарубок на дверном косяке, где когда-то, в дни ангела, вымеряли его рост, коснулся спинки деревянной кроватки, погладил выцветшие и рваные штофные обои.

— А вот здесь, — как бы самому себе сказал он, — висела картина...

— Да разве углядишь тут,— сокрушенно ответил Воронов. — Ценная, что ли?

— Веласкес,— ответил Чичерин, погруженный в свои мысли.

— Может, принесли... Я все велел принести...

Георгий Васильевич прислушался. Где-то рядом раздались детские голоса, выводившие какую-то непонятную мелодию.

— Это ребята пришли, — улыбаясь, пояснил Воронов. — К вашему приезду гимн учили. Только никак «Интернационал» выговорить не могут...

Они вошли в библиотеку. В огромных шкафах рядами стояли книги. Очень много книг в коже и вызолоченных переплетах. Посередине библиотеки почему-то стояло ободранное трюмо и лежала груда вещей.

— Ну, вот... я ж говорил... Принесли. — Воронов стал копаться в в вещах. — Вот какая-то... икона, что ли? — сказал он, вытаскивая из кучи картину.

Чичерин взял картину в руки, лицо его просветлело.

— Да... Это Веласкес,— он долго глядел на картину, потом вернул ее Воронову.

— Может, возьмете чего... на память,— сказал Воронов, протягивая ему картину.

Чичерин покачал головой.

— Нет... нет... Что вы. Здесь надо открыть Народный дом. Пусть люди приходят. Здесь все должно быть красиво.

Чичерин опять прислушался. За стеной детские голоса нещадно фальшивили мелодию «Интернационала».

Они вошли в большую комнату. В углу стоял пыльный, покосившийся рояль без одной ножки. А около него четверо ребятишек. Увидев вошедших, они смутились и смолкли. Воронов подошел к ним и, погладив по голове старшего, сказал:

— Обещал я их в Москву свозить... Слова-то мы в газетке нашли, а вот как петь...

Мальчишки с любопытством разглядывали Чичерина.

— Я вас обязательно научу,— сказал он. — А приедете в Москву — прошу в гости. Буду рад принять вас...

— Георгий Васильевич,— вмешался Воронов,— там народ собрался... Уж, извините, бабы одни...

— Прошу прощения... — сказал Чичерин ребятам и спросил у Воронова: — Что же мне им рассказать?

Воронов задумался и решительно ответил:

— Скажите, что будет у них хорошая жизнь, что доживут...

Они вошли в бывшую гостиную. На деревянных лавках, старых, ободранных креслах и стульях сидели женщины. Их было человек тридцать. Свет едва пробивался сквозь грязные окна, и в полумраке все лица казались похожими одно на другое.

— Здравствуйте, товарищи,— сказал Чичерин.

Все встали и поклонились.

— Здравствуйте... барин,— зашелестело по гостиной.

— Какой он вам барин? — Воронов был готов провалиться сквозь землю. — Георгий Васильевич — главный народный комиссар по всем международным делам.

Мягко улыбаясь, Чичерин остановил его.

— Я расскажу вам о положении нашей республики... — внезапно Чичерин запнулся, вглядываясь в лицо старушки, сидевшей позади всех.

— Няня... — вырвалось у него. Он шагнул через ряды к ней... — Няня... Аннушка. Анна Степановна... — он поцеловал ей руку, обнял. А во-

круг зашумели. Словно какая-то пелена спала с лиц. Все улыбались, совали ему руки...

— Здравствуйте, Георгий Васильевич. Здравствуйте.

— Господи... какой же ты худой,— сказала старая няня, утирая краем платка слезы. — В чем душа держится... Кто там в Москве тебя кормит?..

Старенький наркоминдельский «Ундервуд» трещал как пулемет. Анечка печатала, а Литвинов, держа в руках красную папку, диктовал:

— При эвакуации порта английские войска вывезли радиостанцию, крепостную железную дорогу, протяженностью 423 метра... сняли железо с крыш... Вес увезенных металлов исчисляется в 500 тысяч пудов... Анатолий Михайлович,— обратился он к стоявшему у окна Казакову,— тут неясность с рельсами. Стальные или чугунные? Цена ведь разная. Надо бы все это уточнить до конференции...

Казаков не ответил.

— Вы заметили, Максим Максимович,— не скрывая иронии, сказал Красин, разбиравший на столе какие-то бумаги,— как только речь заходит о европейской конференции, наш коллега умолкает?..

— И я бы сказал,— добавил Литвинов, — молчит весьма многозначительно...

— А что, собственно, говорить? — Казаков отвернулся от окна.

— А что вас смущает?.. Лично вас? — спросил Красин.

— То же, что и многих других,— нехотя ответил Казаков,— готовность опять идти на уступки.

— А как же иначе? — удивился Литвинов. — Для соглашения надо, как говорится, делать шаги навстречу...

— Во имя чего? — усмехнувшись, спросил Казаков.

— Во имя того, любезнейший, чтобы не было войны,— ответил Красин. — Только и всего...

— О, боже! — рассмеялся Казаков. — И вы надеетесь оттянуть войну? Да все ваши предложения — о разоружении, сокращении армий — политическая наивность. Войны неотвратимы.

— Мы для того и едем на эту конференцию,— начал Литвинов, но Казаков перебил его:

— Конференция — ловушка. Нас приглашают только для того, чтобы содрать шкуру — потребовать царские долги.

— Ну, это мы еще поторгуемся,— рассмеялся Литвинов и похлопал по красной папке.

— Уж если идти,— Казаков начал горячиться,— то не с этим купцовским крохоборством, а превратить конференцию в трибуну обличения империализма, заявить о неизбежности кровавой классовой борьбы.

— Вот, вот... Прав Георгий Васильевич,— заметил с иронией Красин. — Если раввин и монах сойдутся торговать, а вместо торговли станут спорить о талмуде и отцах церкви, они ничего не наторгуют... Только вырвут друг у друга бороды.

— Ваша точка зрения,— поддержал Литвинов,— все эти разгромные речи и страшные слова — это опять изоляция, опять блокада...

— Вы прекрасно знаете,— перебил Казаков,— что это не только моя точка зрения.

— А вы прекрасно знаете, что каждую букву наших предложений Георгий Васильевич обсуждал с Владимиром Ильичем.

— Но решения пока нет,— нехотя ответил Казаков.

— Значит, все эти месяцы, дни и ночи... все зря? — не выдержала Анечка.

— Что значит зря? — взорвался Литвинов. — Что значит зря? Неужели вы думаете, что восторжествует эта... — он не нашел слова... и раскрыл свою красную папку. — Пишите... С артиллерийской пристани французскими...

В комнату вошел Карахан.

— Как быть? — спросил он. — Из Лондона пришла телеграмма... Ллойд Джордж соглашается на созыв Европейской мирной конференции в Генуе... Надо вызывать Георгия Васильевича...

— Я уже послал телеграмму в Тамбов,— ответил Литвинов и продолжил диктовку: — С артиллерийской пристани французскими войсками вывезены закрепы, болты, гайки... общим весом 325 пудов...

— Так и не дали ему отдохнуть, — с грустью заметила Анечка, оторвавшись от машинки.

— «Никто не даст нам избавленья...» — пел звонкий и чистый детский голос.

— Нет, нет... Повторите еще раз. — Георгий Васильевич сидел за роялем. Перед ним стояли четверо ребятишек. В углу у камина, стараясь не шуметь, пристроился Воронов. Дрова в камине догорали, и свет лучины, воткнутой в старинный канделябр, бросал на лицо и руки Чичерина странные блики.

— «Никто не даст нам избавленья...» — повторил мальчик.

— Хорошо... А теперь вы,— предложил Георгий Васильевич второму мальчику. Тот пропел. — А теперь все вместе...

Рояль нещадно дребезжал, половина клавишей западала, но Чичерин все-таки умудрялся извлекать нужные звуки.

— «Никто не даст нам избавленья...» — пропели ребята.

— «...ни бог, ни царь и ни герой...» — продолжил Георгий Васильевич. Ребята пропели и эти слова.

— О... нет, нет, — улыбнулся Чичерин и неожиданно повернулся к Воронову. — Иван Егорович, я хотел бы обратиться к вам с просьбой... Вы не могли бы подарить мне вашу пулю?..

— Какую пулю? — не понял Воронов.

— Вашу пулю... которую вы хотели послать Георгу Шестому....

— А... эту? — Воронов с удивлением посмотрел на него, вынул из кармана пулю и протянул Георгию Васильевичу.

— Благодарю вас, — сказал Чичерин и, повернувшись к ребятам, продолжил: — Ну-с... «Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и ни герой», — он проиграл мелодию на рояле...

— «Никто не даст нам избавленья...» — начали ребята.

— Нет, нет... не так... Вот послушайте, — и Чичерин опять повторил первые такты... — Ну-с...

— «Никто не даст нам избавленья...» — еще раз повторили ребята.

Воровский сидел за роялем и играл какой-то простенький вальс. В большом зале бывшего ресторана «Метрополь» было шумно и весело. В центре, у фонтана, стояла елка, украшенная самодельными игрушками и цветными бумажными гирляндами. А вокруг под звуки рояля в стоптанных туфлях, сапогах, валенках, в шинелях и бушлатах танцевали наркоминдельцы — дипломаты, курьеры, машинистки.

Те, кто постарше, сидели за сдвинутыми столами, покрытыми белыми скатертями, и по случаю наступавшего Нового года пили чай. Посуда и сервировка были великолепны. И только тоненькие ломтики черного хлеба, крошечные кусочки сахара, лежавшие перед каждым на блюдце, да и сама одежда наркоминдельцев говорили о том трудном времени, которое переживала страна.

В вестибюле отворилась парадная дверь. Вошел курьер.

— Позвольте вручить новогодние поздравления.

Дежурный принял гербовый конверт с вензелями какого-то посольства и положил на столик, где уже скопилось более десятка таких конвертов...

Колючий ветер наметал сугробы, пронизывал насквозь, бил прямо в лицо. Георгий Васильевич шел по Мясницкой, стараясь держаться поближе к домам. Подойдя к серому зданию почтамта, он старательно отряхнул со своей одежды снег и вошел.

В зале было всего несколько человек. Чичерин поискал глазами надпись «Прием телеграмм» и подошел к окошку.

— Будьте любезны... Можно ли дать телеграмму в Лондон?

— Куда? — телеграфистка с удивлением посмотрела на него.

— В Лондон...

— Служебная?

— Нет... частная.

Телеграфистка положила перед ним телеграфный бланк.

— Пишите... Я узнаю...

Георгий Васильевич взял бланк, присел за ближний столик, вывел на телеграфном бланке адрес. Задумался и быстро написал короткий текст.

— Сынок... Ты грамотный? — рядом с ним стояла старушка, беспомощно державшая в руке чистый лист бумаги.

— Да... грамотный, — растерянно ответил Чичерин.

— Пособи мне, старой... Напиши, — попросила старушка. Голова ее была покрыта большим черным деревенским платком, низко нависшим надо лбом и глазами. Лицо ее, изборожденное глубокими морщинами, при скудном освещении зала напоминало чем-то лица рембрандтовских старух.

Он встал, взял из ее рук листок...

— Да... да... пожалуйста. Если смогу быть полезным...

Они сели рядом. Глядя куда-то в пространство прямо перед собой, старушка начала диктовать:

— Пиши, милый... Пишет вам мать — Татьяна Ниловна Иванова... К Петру опоздала я... Помер он... пока до Москвы добиралася... Не дожил до Нового года... Раны-то тяжелые... — Она говорила ровно и бесстрастно. Только время от времени в уголках ее глаз набиралась слеза и, стекая, сразу же терялась в сетке морщин.

— Гражданин! — раздалось из окошка телеграфистки. — Сегодня с Лондоном связи не будет... Слышите, гражданин... с Лондоном не будет...

Чичерин оторвался от письма, кивнул и стал писать дальше. Он писал письмо четким почерком, крупно выводя буквы.

Ветер совсем стих. И от этого на улице будто просветлело. Георгий Васильевич возвращался по той же Мясницкой, а голос старой женщины продолжал:

— Давеча хоронили Петра... Хотя и без попа, а слова говорили хорошие... Только один... «не надо замирения»... «опять воевать надо»... Глаза б твои поганые вырвала... Мало тебе двух моих сыновей... Будь ты проклят... Будь ты трижды проклят... во веки веков...

Чичерин шел по Мясницкой. Пальто его было расстегнуто, снег скрипел под башмаками, концы длинного шарфа болтались. Он сунул их в карман пальто, нащупал там какую-то бумажку, развернул ее.

Это был телеграфный бланк. Георгий Васильевич аккуратно сложил его и положил в карман пиджака.

Где-то вдалеке в морозном воздухе отчетливо послышался бой кремлевских курантов. Навстречу Чичерину, взявшись за руки и весело смеясь, бежали парень и девушка.

— С Новым годом! — крикнули они.

— С новым счастьем! —ответил Чичерин и прибавил шаг.

Когда Чичерин вошел в «Метрополь», из зала неслись звуки рояля. Танцы, видимо, были в полном разгаре.

— С Новым годом! — сказал он, обращаясь к находившимся в вестибюле. К нему подходили, жали руки, поздравляли.

Чичерин остановился у столика и взял один из конвертов.

— Много? — спросил он.

Дежурный стал раскладывать конверты.

— Финляндия... персы... Эстония... Норвегия... Польша... турки... Латвия... Австрия... Афганистан... Германия... итальянцы...

К Чичерину подошел Аполлинарий Викентьевич.

— Георгий Васильевич... Молодежь будет танцевать до утра.

— Да уж, — улыбнулся Чичерин. — Последние месяцы я так замучил всех вас...

— Позвольте пригласить вас, — Аполлинарий Викентьевич церемонно поклонился, — к себе домой... Моя жена приготовила из картофеля удивительное блюдо... Уверен... вы оцените....

— Благодарю вас, Аполлинарий Викентьевич, за приглашение, — Чичерин поклонился столь же церемонно. — Весьма тронут... Но Новый год — праздник домашний... Вы — люди семейные... Я человек одинокий... Дом мой здесь... — Он опять поклонился Аполлинарию Викентьевичу. — Еще раз благодарю вас и вашу супругу...

Заметив Казакова, уже натягивавшего на себя пальто, Георгий Васильевич подошел к нему.

— С Новым годом вас, Анатолий Михайлович... Вы виделись с Хольманом? Что с немцами?

— С немцами все в порядке, — нехотя ответил Казаков.

— Что значит — «в порядке»?

— Наши предложения по договору с Германией, — стал объяснять Казаков, — разработаны... Но они тянут... выгадывают... Что, мне за ними бегать, ухаживать, как за барышней?..

— Да, бегать, да, ухаживать! — взорвался Чичерин. — Договор с Германией... Сейчас... До конференции... До конференции. Без Германии Англия и Франция против нас войной не пойдут. Не дать им объединиться против нас — сплести руки на нашей шее... Неужели вы не можете понять?

Казаков, видимо, немного выпил, во всяком случае, ответил он весьма вызывающе.

— Я-то могу понять... Вот вас не было здесь, а я говорил... — начал он. — Ваша точка зрения...

— Не надо, — прервал его Чичерин, почувствовав неладное и скрывая брезгливость, которую он испытывал по отношению к пьяным. — По-моему, вы себя плохо чувствуете... Вам помочь?

— Мне-то всегда помогут... — многозначительно ответил Казаков. — А вот вам...

В воздухе запахло скандалом.

— Кто-нибудь, вероятно, поможет, — ответил Чичерин.

— А-а... знаем мы ваших защитников... знаем...

— Всех не знаете, — ответил Георгий Васильевич.

— Кого же это?

— Татьяну Ниловну Иванову, — сказал Чичерин совершенно серьезно.

В этот момент из зала, растолкав всех, выбежала Анечка.

— Георгий Васильевич, — радостно начала она, — очень просим, сыграйте что-нибудь... Вы обещали. Все очень-очень просят вас...

— Да, да, — Чичерин явно не услышал ее.

Анечка посмотрела на него, на Казакова, обвела взглядом присутствующих и, видимо, поняла, что здесь произошло что-то нехорошее, что Георгия Васильевича чем-то обидели.

— Дешевая популярность... — зло бросил Казаков.

Чичерин побледнел, выпрямился, шагнул к нему. Но Анечка решительно встала между ними и громко, глядя в глаза Казакову, сказала:

— Вы... вы... Я хочу вам сказать... Вы плохой... Вы ужасный человек... — Анечка повернулась к Чичерину. — Георгий Васильевич,

мы вас очень просим... пойдемте, — она взяла его за руку и потянула за собой в зал.

В вестибюле, у столика дежурного, стоял Карахан и разговаривал по телефону. А из зала уже неслись первые могучие аккорды моцартовской музыки.

— Да, да... Спасибо. С Новым годом. С Новым годом... Что? Да, это Георгий Васильевич... Моцарт... Моцарт... Позвонить? Хорошо. Передам ему обязательно. Да... обязательно позвонит... С Новым годом... и передайте Надежде Константиновне...

Карахан медленно положил трубку.

— Ты говорил с Владимиром Ильичем? — из коридора в вестибюль, в пальто и шапке, вышел Казаков. Он был бледен и, видимо, действительно чувствовал себя плохо.

— Да, — ответил Карахан.

— Есть новости?

— Да... Владимир Ильич не едет в Геную...

— Не поедет?

— Да... Председателем русской делегации на Европейской конференции в Генуе назначается Георгий Васильевич...

— Чичерин? — переспросил ошеломленный Казаков.

— Да, Георгий Васильевич, — ответил Карахан и пошел в зал.

В полутемном зале сидели притихшие наркоминдельцы. Величественная и тревожная музыка Моцарта захватила всех. Георгий Васильевич играл великолепно. Он весь как бы преобразился. Лицо его стало еще более одухотворенным. Поза была очень красива, руки с длинными пальцами — прекрасны.

Тревожная и торжественная музыка Моцарта звучала над Лигурийским морем. Своей полированной лазурной гладью оно уходило к далекому горизонту и где-то там, в белесо-молочной дымке, смыкалось с голубой бирюзой неба.

А слева от зеленой зыби гор к морю спускались могучие генуэзские холмы с яркой хвоей пиний, эвкалиптовыми рощами, с долинами, выстланными виноградниками и подсолнечником.

Но это было там — вдали, а здесь, прямо от порта и припортовых улочек, начиналась Генуя.

По кирпичному тротуару улицы, тянувшейся от моря к привокзальной площади Принчипе, шли Воровский и Панкин.

Площадь приняла их торжественным утренним безмолвием. Лишь напряженно гудели под напором ветра десятка три флагштоков, устремленных в синеву неба. За ними высился дворец.

— Это и есть Сан-Джорджо, — сказал Воровский Панкину. — Построен в XII веке в честь победы Генуи над «исконным врагом» — Венецией, а стиль... от побежденных — венецианская готика.

Они пересекли площадь и вошли в вестибюль дворца.

Здесь какой-то итальянский чиновник, сверяясь со списком, рас-

кладывал государственные флаги стран — участниц конференции. Ему помогали двое рабочих.

— Английский... японский... Германия... Швеция... — называл он, передавая полотнища рабочим.

Воровский и Панкин поздоровались.

— Мы принесли Советский государственный флаг, — сказал Воровский чиновнику. Панкин стал разворачивать сверток.

— Советский? — лицо чиновника выражало полное недоумение.

— Советской России, — пояснил Воровский.

— России? — переспросил чиновник, все еще не решаясь взять флаг в руки. — А другого... у вас нет?

— Другого у нас нет, — рассмеялся Воровский, переводя фразу с итальянского Панкину.

— Это и есть флаг России? — спросил рабочий, беря у Панкина красное полотнище. — Луиджи! — крикнул он своему приятелю. — Смотри... Как у нас... демонстрация... манифестация...

Воровский и Панкин вошли в большой квадратный зал. Это был Зал сделок. Его большие окна выходили по фасаду на море, а в овальных нишах разместились скульптуры отцов города — знатных и богатых генуэзцев. В глубине зала у его левого входа высилась деревянная галерея для прессы. А внизу, в самом центре, в форме правильного каре уже стояли длинные столы, крытые зеленым сукном. Над ними и суетились чиновники, расставляя таблички стран — участниц конференции. Один из них, видимо, был старший.

— Премьер-министр Италии господин Факта... — говорил он, показывая на середину стола президиума. Табличка Италии была тут же поставлена на место. — Премьер-министр Великобритании господин Ллойд Джордж, — эта табличка была поставлена слева. — Министр иностранных дел Франции господин Барту, — табличка встала справа от центра. — Япония... Господин Исии, — табличка была поставлена справа от французов. — Премьер-министр Бельгии господин Тенис, — табличку поставили слева от англичан.

Воровский внимательно разглядывал таблички на столах.

— Доброе утро, господин Воровский, — к ним подошел чиновник. — Место вашей делегации здесь, — и он показал на левый угол напротив стола президиума.

— Ленин? — спросил чиновник, почтительно дотронувшись до стула, стоявшего в этом углу.

— Нет... Ленина не будет, — ответил Воровский.

— Не будет? — чиновник был явно разочарован.

— Народный комиссар по иностранным делам товарищ Чичерин, — сказал Панкин, указывая на стул.

— Чичерин?.. Чи-че-рин, — с удивлением повторил чиновник и улыбнулся. — Чи-че-роне...

Воровский и Панкин вышли из дворца. На площади уже толпились десятки людей. Задрав головы, все смотрели вверх. В бирюзо-

вом небе, на флагштоках, хлопая на ветру, развевались государственные флаги стран — участниц конференции. И среди них — алый стяг Страны Советов.

— Господа, — окликнул Воровского и Панкина женский голос. К ним подошла Бриджес Адамс. — Вы, кажется, русские? Я журналистка из Лондона... Моих читательниц интересует: господин Чичерин приехал с женой?

— Народный комиссар Чичерин, — ответил Панкин, — не женат... И я тоже, — добавил он, улыбнувшись.

— Благодарю вас, — рассмеялась Адамс. — А где он сейчас?

Волны Лигурийского моря мягко накатывались на берег и, шурша мелкой галькой, нехотя отползали назад. Уже начинали сгущаться сумерки, и молочная дымка на горизонте совсем потемнела, как потемнело и само море.

У самого края воды стоял Чичерин. Поодаль, за его спиной, у конца аллеи, маячили два карабинера. И от волн, все ближе и ближе подбиравшихся к ногам Чичерина, и от темных деревьев парка исходила какая-то тревога и ожидание. Георгий Васильевич расстегнул ворот рубашки. Он смотрел вдаль, туда, где над горизонтом замерцали первые звезды. И над этим бескрайним морем звучала его речь:

— Российская делегация представляет правительство, которое всегда проводило политику мира... Оставаясь на точке зрения принципов коммунизма, делегация считает, что нынешняя историческая эпоха делает повелительно необходимым параллельное, мирное сосуществование старого и нового социального строя, экономическое сотрудничество между государствами, представляющими эти две системы собственности...

Зал сделок Сан-Джорджо был заполнен до отказа. За прямоугольным каре столов, крытых зеленым сукном, сидели в два ряда члены правительственных делегаций. За ними — гости конференции: итальянская знать. Откровенные туалеты дам мешались с золотом мундиров, пышные прически с бледными лысинами. Журналисты, фотокорреспонденты и кинооператоры заполнили деревянную галерею.

Общей трибуны в зале не было, и Чичерин — в безукоризненно сшитом фраке с белым пластроном — говорил, стоя в левом углу каре, где были отведены места советской делегации. Листы с текстом лежали перед ним на столе, но он почти не заглядывал в них. В абсолютной тишине, царившей в зале, его негромкий, певучий голос был слышен всем присутствующим.

— Мы явились сюда, — говорил он, — для того, чтобы вступить в деловые отношения с правительствами и торгово-промышленными кругами всех стран на основе взаимности, равноправия и полного и безоговорочного признания...

Пока Чичерин говорил, председательствующий — итальянский премьер Луиджи Факта, нервно оглядывал зал, то и дело вытирал платком свое пунцовое лицо. Водрузив на крупный нос очки, сидел в

ожидании перевода угрюмый Барту. Львиноголовый Ллойд Джордж, приставив к глазам лорнет, бесцеремонно разглядывал Чичерина.

Чичерин сделал паузу, и один из переводчиков, сидевших за столом в центре каре, стал переводить его речь на французский язык. Видимо, что-то не понравилось Георгию Васильевичу в его переводе, он поморщился, промолчал... Но когда переводчик вновь неточно сформулировал мысль, Чичерин не выдержал:

— Нет-нет... — и быстро, легко переводя последнюю фразу, продолжил свою речь уже по-французски...

— Однако всякие усилия, направленные к восстановлению мирового хозяйства, будут тщетны до тех пор, пока над миром висит угроза новых войн, быть может, еще более опустошительных, чем уже пережитые нами...

Журналисты записывали речь в свои блокноты. Гости, сидевшие в зале, с удовлетворением переглядывались.

— Российская делегация, — продолжал Чичерин, — намерена предложить конференции всеобщее сокращение вооружений, сокращение армий всех государств и полное запрещение наиболее варварских форм войны — ядовитых газов и других...

По залу прокатился гул. С галереи раздалось несколько хлопков, но Луиджи Факта встал со своего места и жестом дал понять, что аплодисменты неуместны. Итальянские офицеры, в эполетах и аксельбантах, призванные следить за порядком, предостерегающе смотрели на гостей и журналистов. Барту побагровел от негодования, решительно повернулся к Ллойд Джорджу, но тот сидел, приставив ладонь к уху, с недоумевающим выражением лица. Он слишком плохо знал французский.

И тут случилось совсем уж непредвиденное — Чичерин перешел на английский.

— В интересах миллионов людей мы готовы поддержать все прогрессивные предложения других стран, все попытки, направленные к устранению угрозы новых войн.

Чичерин кончил говорить. И теперь уже никто — ни Факта, ни офицеры — не мог сдержать зал.

— Браво, Чичерин! — раздалось с галереи, и гром аплодисментов прорвал все привычные запреты дипломатического этикета.

Чичерин оглянулся на галерею прессы. На него смотрели восторженные глаза Бриджес Адамс.

На площади перед дворцом Сан-Джорджо, под плескавшимися на ветру флагами наций, плотная цепь карабинеров пыталась оттеснить в прилегающие переулки густую толпу демонстрантов. Судя по лицам и одежде, тут были рабочие, студенты, мелкий чиновный люд. В колясках катили нескольких инвалидов войны. Над головами колыхались самодельные красные знамена, раздавались выкрики «Браво, русские!», «Браво, Чичерин!». Молодежь пыталась затянуть какую-то песню. Девушки препирались с карабинерами, которые с явной неохотой исполняли данный им приказ.

Внезапно с улочки, поднимавшейся от моря, натужно воя, на площадь выкатило несколько грузовиков, набитых парнями в черных рубашках и серо-зеленых брюках. На переднем грузовике развевался фашистский флаг. Вооруженные длинными металлическими прутами, чернорубашечники ворохом высыпались на мостовую и с криками «Эйялла» осатанело бросились на демонстрантов.

Солнце уже спускалось к горизонту. Ветер с моря усилился, и на набережной, где медленно прогуливались Чичерин и мисс Адамс, было безлюдно.

— Я совсем уже плохо говорю по-русски, — мисс Адамс горько вздохнула. — А вы совсем меня забыли... Четыре года... четыре года, — она остановилась и, глядя ему в глаза, спросила: — Вы вспоминали меня... хоть один раз?

Чичерин грустно улыбнулся, потом извлек из кармана сложенный вчетверо телеграфный бланк — тот самый, который он заполнял в новогоднюю ночь, — протянул ей.

Мисс Адамс взяла бланк, прочла.

— Можно я возьму это? — растроганно и тихо спросила она.

— Только не для вашей «Ивнинг Ньюс», — грустно пошутил он.

Бриджес Адамс бережно спрятала бланк в сумочку и взяла Чичерина под руку. Они пошли дальше. Двое карабинеров плелись за ними поодаль.

— Вы ждали моих писем? — заглядывая ему в лицо, спросила она.

Чичерин не ответил.

— Вы обиделись?

— Нет-нет... Что вы... — Георгий Васильевич улыбнулся и покачал головой. — Я очень люблю ждать...

Бриджес Адамс счастливо рассмеялась.

— Все говорят только о вас. Вы — главная сенсация. Я никогда не думала, что слава так украшает мужчину и доставляет такое наслаждение женщине. Это как? — кокетливо посмотрев на Чичерина, спросила она. — Тще-сла-вие? Это очень плохо?

Они подошли к маленькому, всего на несколько столиков кафе, примостившемуся тут же, на набережной. Хозяин, так и не дождавшись посетителей, видимо, давно уже ушел, и стулья стояли кверху ножками на столиках. Чичерин снял два стула. Они сели.

— Вы думаете, — сказала Бриджес Адамс, — я стала совсем внепо-литичная... и вижу мир только как женщина? О, нет... Я очень хорошо понимаю... про вас... Весь мир ждал новых слов, новых идей... Все устали от войны, от угроз, фальши. Вы сказали это новое слово — я горжусь вами. А все другие — как старая, скучная газета... Ллойд Джордж слушал вас вот так, — она склонила голову набок и приложила ладонь к уху. — А потом аплодировал... Это большой симптом — скоро вы приедете в Лондон. Мы увидимся...

— Наша встреча зависит от Ллойд Джорджа? — спросил, улыбнувшись, Чичерин.

— Не надо смеяться, — лицо ее стало грустным. — Решается

судьба мира. А это и наша судьба. Все так сложно... Многое изменилось за четыре года. Я... я, — мисс Адамс замялась, — должна сказать вам очень серьезное...

Чичерин выжидающе посмотрел на нее, но она передумала.

— Нет... Не сейчас...

Ветер с моря крепчал. Она заботливо подняла воротник его пальто. Поправила шарф.

— Я очень боялась за вас... Знаете, что я вспомнила, когда вы вошли в зал? — Брест... Помните? Как это было трагично, у вас дрожало перо... И этот выстрел... Этот несчастный генерал... Вы его помните?

Чичерин откинулся на спинку стула, вынул из кармана пальто пистолет.

— Он застрелился вот из этого пистолета.

Мисс Адамс с ужасом смотрела на пистолет.

— Зачем он у вас? Бросьте... Зачем он вам?

— Боюсь, он может мне понадобиться. — Чичерин неловко сунул пистолет обратно в карман пальто.

— Вы очень изменились, — сказала она. — Раньше вы казались таким слабым... беззащитным... Я всегда немножко жалела вас...

Они помолчали. Вдали послышался натужный вой моторов, и сверху, из переулка на набережную, выехали грузовики с оравшими какую-то песню чернорубашечниками. Редкие прохожие испуганно шарахались в сторону. Оставив после себя облако сизого дыма, грузовики промчались мимо кафе.

— Хулиганы, — брезгливо сказала мисс Адамс.

— Да нет... Это серьезнее, — откликнулся Чичерин. — Боюсь, что это гораздо хуже. И здесь, и в Германии, и в Испании...

— Что они кричали? — спросила она.

— «Мы пойдем на Рим». Это песенка Д'Аннунцио, — ответил Георгий Васильевич и задумчиво добавил: — Один из самых модных поэтов и фашист. Завтра он приглашает меня в свою резиденцию.

— Кто? Главарь этой шайки? Фашист? — Бриджес Адамс была в полном смятении. — Ни в коем случае... Разве вы не знаете? Там... там что-то ужасное... пьяные оргии... и всегда кончается стрельбой. Я вас не пускаю.

— Это не любопытство, — сказал Чичерин. — Я должен увидеть своими глазами, понять, что же это такое — «фашизм»...

— О, теперь я понимаю, зачем этот пистолет....

Отель «Палаццо Империале» в Санта-Маргерит, где разместилась советская делегация, осаждала толпа журналистов и фотографов. Их сдерживали карабинеры, стоявшие по обе стороны закрытых ворот, над которыми развевался советский флаг. Внезапно фотографы насторожились и тут же защелкали камерами — на одной из аллей парка, примыкавшего к отелю, показались Красин и Уго Хольман, державший на поводке большую черную собаку.

Они прошли по дорожке вдоль ограды. По ту сторону узкой улоч-

ки, за такой же оградой, виднелся большой красный дом. Над воротами, у которых стоял скучающий карабинер, висел флаг Германии.

— Мы с вами совсем соседи, — говорил Хольман. — Между нашими резиденциями — несколько метров...

— Что мешает перейти эту дорогу, — спросил Красин, — и установить между нами нормальные отношения? Три года как кончилась война, а тень ее все еще висит над нами...

— Тень? — переспросил Хольман. — Я говорил еще в Москве. Сто пятьдесят два миллиона золотых марок, которые мы должны Англии и Франции, — это не тень...

Собака дернула поводок, и они свернули на боковую аллею парка.

— Вы должны нас понять, — продолжил Хольман. — Германия не могла подписать договор с вами... Договор с вами не вернет нам наших земель на Западе — ни Саара, ни Эльзаса, ни Лотарингии...

— Думаете, Ллойд Джордж вернет вам эти земли?

— Нет, конечно... Но он, может быть, уменьшит сумму репараций...

— А если нет? Если Англия и Франция не станут уменьшать сумму репараций? Подпишете договор с нами?

— Посмотрим... Я всегда был за... Но сегодня Ллойд Джордж примет нашу делегацию — и все станет на место... Хотя, — Хольман посмотрел на часы, — уже поздно. Видимо, завтра...

Раскинувшись на широкой гостиничной кровати «Палаццо Империале», крепко спал Панкин. Казалось, ничто не могло разбудить его... Но вот в коридоре послышались легкие шаги. Кто-то остановился у его номера.

Дверь тихо приоткрылась, и в ту же секунду, выхватив из-под подушки револьвер, Панкин включил лампу. В дверях, прикрываясь ладонью от света, стоял смущенный Чичерин.

— Я прошу извинить меня, — сказал он.

— Что случилось? — спросил изумленный Панкин.

— Нет-нет... ничего... Я хотел попросить вас об одной любезности, — нерешительно ответил Чичерин.

— Заходите, Георгий Васильевич, — Панкин спрятал револьвер под подушку и прикрылся одеялом. Чичерин прошел в комнату и сел у его кровати.

— Видите ли, я утром еду к Д'Аннунцио и хочу взять с собой эту штуку, — он порылся в карманах и вытащил пистолет. — Но мне еще не приходилось пользоваться этим. Очень прошу вас, покажите, как это делается...

Панкин с удивлением посмотрел на пистолет.

— Д'Аннунцио? А кто это?

— Это знаменитый итальянский поэт. Его произведения, между прочим, известны и у нас в России. Любопытная фигура...

— Возможно... Но если он сочиняет стихотворения — чего ж к нему с пистолетом?

— Видите ли, — Чичерин улыбнулся, — он не только поэт и писатель. В последние годы он стал идеологом фашистского движения.

— Что ж он с этими бандитами связался? У нас тоже такие были — «черная сотня», только они стихотворений не писали...

— Вот и я, честно говоря, не очень понимаю...

— Значит, вроде как на разведку?

Чичерин рассмеялся.

— Вроде как на разведку...

— И вас никто не будет сопровождать?

— Переводчик. Какой-то бывший русский офицер.

— Это опасно. Я поеду с вами.

— К сожалению, — ответил Георгий Васильевич, — он вас не приглашал. Я поеду один...

Панкин посмотрел на Георгия Васильевича, понял, что спорить бесполезно, тяжело вздохнул, взял у него пистолет и стал показывать, как вставляется обойма, как отводить затвор, как ставить на предохранитель... Затем он разрядил пистолет, вынул обойму и передал их Чичерину. Георгий Васильевич старательно, может быть, даже слишком старательно, дважды повторил все манипуляции.

— Правильно? — наконец спросил он.

Панкин, с трудом сдерживая улыбку, кивнул.

— Ну вот. Теперь вы можете не тревожиться за меня. Я вполне владею оружием, — очень серьезно сказал Чичерин, вставая. — Еще раз прошу прощения, — и он вышел из комнаты.

По горной дороге, по направлению к озеру Гарда, мчались две автомашины. Впереди — открытый лимузин, в котором ехал Чичерин, позади — грузовик с вооруженными чернорубашечниками. Рядом с Чичериным сидел переводчик.

— Вы говорите по-русски? — спросил его Георгий Васильевич.

— Я русский офицер и дворянин, — ответил тот с вызовом.

Чичерину явно стало скучно. Он отвернулся от соседа и стал смотреть на дорогу. Машины въехали в какую-то деревушку. Жители ее, завидев кавалькаду, шарахались в стороны и поспешно прятались в домах, закрывая ставни.

— Посмотрите, какая одухотворенность, — говорил Д'Аннунцио, показывая Чичерину картины, развешанные в большом зале его резиденции. Это был человек маленького роста, живой, изящный, сильно надушенный и лысый, с головой, похожей на яйцо.

Позади них шел русский переводчик.

Коллекция хозяина этого дома производила странное впечатление. Шедевры старых мастеров, античная скульптура перемешивались здесь с футуристическими полотнами и конструктивистскими сооружениями из металла, гипса и проволоки. Чичерин внимательно разглядывал картины и продолжал беседу.

— Мне казалось, — спросил он, — что у вас с синьором Муссолини достаточно сложные отношения?..

Д'Аннунцио улыбнулся:

— Бенито Муссолини — человек толпы. — Он подошел к мрамор-

ной скульптуре и, осторожно, чуть касаясь поглаживая ее, продолжал: — Это великий артист действия. Я дал идею. Он принес число. А число — это сила. Он станет вождем новой Италии.

— Вы думаете, народ Италии признáет его? — спросил Чичерин.

— Вождя не выбирают, — продолжая улыбаться, ответил Д'Аннунцио. — Толпе нужен хозяин, и она признает его по его силе. Другого способа нет... — И, нежно поглаживая мрамор скульптуры, Д'Аннунцио заключил: — Сила вырубает из скалы глыбу мрамора. Сила придает ей божественные очертания...

— Я по наивности полагал, что талант, — Чичерин не скрыл иронии.

— Талант без силы — вздор, — усмехнулся хозяин дома, отходя от скульптуры. — Поверьте. Успех — это всегда сила. А это, — сказал он, останавливаясь у одной из картин, — моя гордость, Веласкес... Я купил ее в Амстердаме на аукционе. Многие тысячи долларов!

Чичерин изумился. Перед ним висела картина, которую совсем недавно он держал в руках там — в Карауле... Георгий Васильевич внимательно разглядывал ее, хотел что-то сказать, но передумал. А Д'Аннунцио, довольный произведенным эффектом, тем временем продолжал:

— Не могу побороть в себе восхищения старыми мастерами, хотя понимаю, что это вздор. Мы будем воспевать презрение к сентиментальному гуманизму, любовь к дерзости, к силе, удару кулаком...

— «И обагрится кровью мир земной», — так, кажется, у Данте? — перебил его Чичерин...

Д'Аннунцио рассмеялся:

— Я прочел вашу речь на конференции... «всеобщее разоружение», «сокращение армий»... Вы заражены пацифизмом — этой болезнью слабых... Все равно Франция и Англия не дадут подняться ни вам, ни Германии. Вы слышали о Гитлере? Он станет вождем новой Германии... Адольф Гитлер... Мы сплотим наши народы...

Д'Аннунцио распахнул дверь на открытую веранду, где за большим столом сидели фашисты. Завидев Д'Аннунцио, они почтительно смолкли. Он подошел к столу, налил вино в два бокала и протянул один из них Чичерину.

— Сегодня Европа, — начал Д'Аннунцио, распаляясь с каждой фразой, — слышит из Италии лишь звон этих бокалов. Завтра Европа услышит «Эйялла!» — боевой клич наших легионов, а из Германии — звон тевтонских мечей... Восход близок — и он вспыхнет алым цветом крови... Не дипломатическая болтовня, — Д'Аннунцио скосил глаз на Чичерина, — только кровь дает бег звенящей колеснице истории. За Муссолини... За Гитлера... За тех, кто идет впереди... Эйялла!

— Эйялла! — подхватили десятки глоток древний боевой клич римлян. Вытянув вперед правые руки, они вскочили со своих мест.

— Эйялла!

Чичерин демонстративно поставил нетронутый бокал на стол... Фашисты смолкли... Их раскрасневшиеся от вина лица становились все более угрожающими...

— Вы рискуете, господин Чичерин, — негромко сказал стоявший позади него русский переводчик. — Эти ребята — прекрасные стрелки... — он взял со стола бокал и вновь подал его Чичерину.

— Я не боюсь, — Георгий Васильевич решительно поставил бокал на стол и добавил: — Я тоже вооружен...

Он порылся в карманах, извлек пистолет, поискал предохранитель, сдвинул его и, глядя на Д'Аннунцио, на раскрасневшиеся лица фашистов, каким-то глухим, срывающимся голосом сказал:

— Я не боюсь вас. Будьте вы прокляты. Собственными руками задушил бы вас всех...

— Перевести? — спросил ошеломленный переводчик.

— Не надо, я сам...— Чичерин сказал несколько фраз по-итальянски, сжал в руке пистолет и через всю веранду пошел к лестнице. И хотя пистолет он держал явно неумело, даже беспомощно, вид его был столь решителен, что фашисты, тесня друг друга, молча расступились... Только у самой лестницы он вдруг остановился и, повернувшись к хозяину дома, бросил с иронией:

— А Веласкес, синьор Д'Аннунцио, у вас фальшивый... Вас обманули в Амстердаме. Зря потратили свои тысячи... Подлинник — в России: в Тамбовской губернии, Кирсановский уезд, деревня Караул...

В вестибюле дворца Сан-Джорджо толпились делегаты конференции, журналисты, гости. Уго фон Хольман, выискивая кого-то, бродил по вестибюлю. Завидев, наконец, Красина, он поспешил к нему.

— Здесь ходят слухи, что господин Ллойд Джордж пригласил вашу делегацию? Это верно?

— Да... На чашку чая,— ответил Красин.

— Ничего не понимаю,— Хольман был обескуражен.— Мы уже трижды обращались к господину Ллойд Джорджу с просьбой принять делегацию Германии. Но он... то свидание с королем Италии... то плохо себя чувствует — подагра...

— Но, может быть, завтра... послезавтра,— успокоил его Красин.

— Нет. Послезавтра начинается пасха. Господин Ллойд Джордж никого не будет принимать. Он сказал: «В такие дни надо думать о душе, а не о делах»... Я не понимаю — это что? Английский юмор?

Лакеи в ярких ливреях дома Д'Альбертис распахнули высокие, массивные двери, и Чичерин, Красин и Литвинов вошли в просторный и светлый зал.

Из дверей в противоположном конце зала с церемонной медлительностью вышли Ллойд Джордж, Барту, бельгийский премьер Тенис, итальянский министр иностранных дел Шанцер, а за ними, с толстой кожаной папкой в руках, Уайз. Ллойд Джордж был в темном костюме, еще ярче оттенявшем его седины. Он шел шаркающей стариковской походкой, слегка косолапя и припадая на левую ногу.

Все молча и довольно сухо раскланялись. Барту едва кивнул головой. Ллойд Джордж опустился в кресло. Сели и остальные — по обе стороны стола.

— Мы полагали,— стараясь сгладить возникшую напряженность, сказал Чичерин,— что это будет сугубо частная встреча.

— У меня нет тайн от моих друзей,— улыбаясь, ответил Ллойд Джордж.

— Можете считать,— отрезал Барту,— что конференция начинается только сегодня. Судя по речи господина Чичерина, вы не поняли, зачем мы пригласили вас в Геную.

— Мы полагали, что Генуя,— ответил Чичерин,— станет первым шагом на пути к всеобщему миру.

— Оставьте разговоры о мире,— вспылил Барту,— для вашей «красной» пропаганды. Если вы ехали для этого — не стоило тратиться на дорогу...

— Я очень признателен за вашу заботу о нашем кошельке,— холодно ответил Чичерин.

— Вы дипломат,— примирительным тоном сказал Ллойд Джордж Чичерину,— и должны знать, что популярность, все эти овации, пресса ничего не стоят... А реальность — это мы... Значит, договариваться надо с нами.

Чичерин не ответил.

Ллойд Джордж взял у Уайза кожаную папку и положил ее перед советскими делегатами.

— Это «Меморандум лондонских экспертов»,— сказал он.— Восемнадцать с половиной миллиардов рублей золотом — вот сумма ваших долгов по всем категориям.

— Сколько? — спросил Литвинов.

— Восемнадцать с половиной миллиардов,—любезно повторил Ллойд Джордж.— Вы должны признать их. Это наше условие для любых переговоров...

— Да, да... Признать публично. Здесь, в Генуе,— добавил Барту.— Пусть немножко пострадает ваша популярность, зато появится почва для переговоров...

Чичерин, не торопясь, раскрыл папку, перелистал несколько страниц, пододвинул ее Красину. Возникла тягостная пауза, Красин перелистал папку и равнодушно передвинул ее Литвинову.

— Во-первых,— очень спокойно сказал Чичерин,— российская делегация, представляющая Советские республики, не допустит, чтобы с ней разговаривали, как с делегацией побежденной страны. Здесь нет ни победителей, ни побежденных.

Барту хотел что-то возразить, но Ллойд Джордж остановил его.

— Во-вторых, в интересах мира и достижения соглашения мы готовы рассмотреть, после тщательного анализа, ваши претензии — восемнадцать с половиной миллиардов золотых рублей,— он кивнул на папку,— при условии признания вами наших контрпретензий.

— Каких еще контрпретензий? — не выдержал Барту.

Чичерин кивнул Литвинову. Тот, не торопясь, расстегнул медные застежки своего пухлого портфеля, извлек объемистую папку, поправил пенсне и начал читать:

— Русское золото, вывезенное за границу в 1915 году,— 567 миллио-

нов 41 тысяча золотых рублей. Золото, похищенное Колчаком из Казани,— 215 миллионов рублей. Русское золото, вывезенное из Германии и хранящееся ныне во Французском банке, — 120 миллионов 40 тысяч рублей. Золото, вывезенное правительством Керенского в Швецию,— 5 миллионов...

У закрытых ворот виллы Альбертис, охраняемых карабинерами, толпились журналисты. Они заглядывали через ограду, через решетку массивных ворот.

Уго фон Хольман прогуливался с собакой у отеля «Палаццо Империале».

Литвинов продолжал читать бесстрастным тоном:

— Расходы на борьбу с интервенцией и белогвардейскими восстаниями, организованными странами Антанты,— 2 миллиарда 455 миллионов 610 тысяч рублей... Ущерб российской промышленности в результате разрушения предприятий — 1 миллиард 353 миллиона 150 тысяч рублей... Убытки по железнодорожному транспорту и лесному хозяйству — 9 миллиардов 270 миллионов 780 тысяч рублей... Убытки народного хозяйства от блокады — 15 миллиардов 560 миллионов 220 тысяч рублей с копейками... Стоимость убыли скота и птицеводства...

Холодно-деревянный тон Литвинова делал свое дело. Монотонно струившийся поток цифр постепенно приводил Барту и Ллойд Джорджа в состояние странного оцепенения. Лишь слово «птицеводство» почему-то вывело Барту из этого состояния.

— Что? — спросил он оторопело...

— Птицеводство? Ну, там... куры... гуси... утки... — миролюбиво пояснил Литвинов, но тут же деревянным тоном закончил: — Таким образом, общая сумма контрпретензий России составляет 49 миллиардов 587 тысяч 442 рубля.

Литвинов положил свою папку перед Ллойд Джорджем.

Воцарилась тишина.

— Довольно! — Ллойд Джордж оттолкнул от себя литвиновскую папку и встал. От его обычной любезности не осталось и следа.— Если вы,— сказал он, тяжело глядя из-под седых бровей на Чичерина,— ехали в Геную для того, чтобы предъявить нам этот смехотворный счет, вы зря тратили время.

— В таком случае,— ответил Чичерин,— вы также напрасно потеряли время на составление этого «меморандума»,— он указал на кожаную папку.

— Мы предъявили вам наши условия,— Ллойд Джордж еще более насупился,— даем вам на ответ три дня.

— Ультиматум? — сухо спросил Чичерин, поднимаясь. — Вы предъявляете нам ультиматум?

Советские делегаты встали.

— Мы предъявляем вам наши условия,— повторил Ллойд Джордж, чуть сбавляя тон, — и через три дня хотели бы получить ответ.

— И никаких дискуссий,— воинственно дополнил Барту.— По вопросу о долгах вы, господин Чичерин, должны ответить недвусмысленное «да» или «нет». «Да» или «нет»...

— Если выбирать между «да» или «нет»,—спокойно ответил Чичерин,— я выбираю — «нет».

— Нет?.. Вы вполне осознаете последствия? — с явной угрозой спросил Ллойд Джордж.

— Не надо нас пугать,— устало ответил Чичерин.

— Мы не пугаем, а предупреждаем,— опять, чуть сбавляя тон, сказал Ллойд Джордж.

У отеля «Палаццо Империале» прогуливался с собакой Хольман.

Карабинеры распахнули ворота. Открытый автомобиль с Чичериным, Красиным и Литвиновым выехал за ограду, но толпа корреспондентов преградила ей путь. Десятки рук уперлись в радиатор машины.

— Только одно слово... Только одно слово — как переговоры? — слышалось со всех сторон.

Красин поднялся со своего места.

— Мы добились полной ясности в наших отношениях... Переговоры продолжаются...

Ворота «Палаццо Империале» распахнулись, и машина с советскими делегатами подкатила к отелю. Чичерин, Красин, Литвинов молча вышли из автомобиля и направились к подъезду. Услужливый портье распахнул перед ними двери.

— Георгий Васильевич! — окликнул Чичерина Панкин.— Вам письмо из итальянского министерства иностранных дел,— он передал конверт.— И еще тут этот немец, Хольман, второй час поджидает.

Красин и Литвинов стояли в вестибюле отеля. Из окна было видно, как Чичерин подошел к Хольману, вышедшему со своим псом из аллеи парка, как они раскланялись и пошли вниз — к морю.

— Наши соседи уже что-то прослышали,— сказал Литвинов.

— Видимо, да. Вчера я видел Хольмана. По-моему, немцы начинают побаиваться, что у нас с Ллойд Джорджем «совет да любовь»...

— Между прочим, не зря опасаются. Англичане уже не раз намекали, что если мы поладим, сможем потребовать у немцев свою долю репараций. Что-то около 75 миллионов...

— Тут какая-то интрига Ллойд Джорджа. О том, что проект договора с Германией мы привезли с собой,— задумчиво сказал Красин,— он, конечно, знает. Ему сейчас важно столкнуть нас лбами. Мы шли у него первым номером, а после пасхи — немцы. Станет натравливать их на нас...

— И мы опять окажемся одни, одни против Англии, Франции и Германии. Веселая перспектива... Так и тянет от нее порохом...

— Спокойной ночи, синьоры! — мимо них, низко поклонившись, к выходу прошел портье. Его рабочий день кончился.

Чичерин и Хольман медленно шли по аллее, спускавшейся к морю. Быстро темнело, и фонари, горевшие в парке, отбрасывали на дорожку причудливые тени. Карабинерам, которые то и дело попадались им на пути, вероятно, казалось, что русский министр и его немецкий знакомый совершают обычный вечерний моцион. Здоровенный пес, которого немец держал на поводке, дергал его то вперед, то в сторону.

— Все ясно...— угрюмо сказал Хольман.— Значит, слухи о вашем сговоре с англичанами и французами — правда?.. Несчастная Германия.

— Почему «сговор»? — Георгий Васильевич был оживлен, даже весел. Он шел, заложив руки за спину, с удовольствием вдыхая прохладный вечерний воздух.— Не сговор, а пе-ре-го-воры... Тут есть нюанс. Начало переговоров...

— Нетрудно угадать — чем они кончатся,— Хольман с трудом сдерживался.— Скажите откровенно: они предлагали вам получить с нас репарации?

— Да, предлагали... 75 миллионов.

— Вот и весь смысл, вот и весь смысл...— собака дернула Хольмана в сторону. — И вы сразу же бросаете нас...

Они вышли к морю. Здесь было светлее. Солнце уже зашло, но багровый закат еще пылал по линии горизонта. Там, вдали, чернела громада военного корабля.

— Это, кажется, броненосец... «Данте Алигьери»?— спросил Чичерин.— Король Италии Виктор-Эммануил собирается устроить на этом корабле торжественный прием,— он вынул из кармана конверт, полученный от Панкина.— Вы получили приглашение?

Хольман, погруженный в свои мысли, молчал. Они шли вдоль берега...

— Торжественный прием? Опять, опять союз Англии, Франции, Италии и России против Германии,— с отчаянием сказал, наконец, Хольман. — Это какое-то проклятие... Неужели вы не понимаете? Они хотят и вас и нас ободрать — как по-русски? — ободрать как липку. И вы — с ними? За нашей спиной?

— Я отказываюсь вас понимать,— спокойно ответил Чичерин.— Почему за вашей спиной? Вспомните, сколько мы убеждали вас? Настаивали на договоре с вами. И в Москве, и в Берлине, и здесь, в Генуе... И все это время вы, извините, ускользали, как тень.

— Как тень? — не сразу понял растерянный Хольман. — Да-да...— пес рванул его к воде.—Вы должны понять нас.— Мы — побежденная страна. Мы не могли ссориться с Францией. Мы боимся гнева Ллойд Джорджа. Боимся, что Германия останется одна. Мы надеялись, что здесь, в Генуе, мы найдем с Ллойд Джорджем общий язык...

— И надеялись сговориться против нас?— жестко спросил Чичерин.

— Если откровенно... да,— понуро подтвердил Хольман.— Но Ллойд Джордж игнорирует нас...

— Что же нам мешает заключить договор сейчас?— Георгий Васильевич уже не улыбался.— Мы дадим вам уголь, руду, нефть. Вы нам — машины... Для Германии это реальный шанс выйти из кризиса, поднять экономику. Все было согласовано еще в Москве... Каждый пункт догово-

ра... Что же вы держитесь за фалды Ллойд Джорджа? Боитесь остаться одни? И нам не хотелось бы оставаться в одиночестве... Вас хотят «ободрать как липку»? И с нас собираются «снять последнюю рубашку». Давайте вернемся к нашему договору.

— И вы откажетесь от репараций?— спросил Хольман.

— Да... Конечно, откажемся.

— Мы могли бы на это рассчитывать?

— Конечно.

— Хорошо... Очень хорошо...— Хольман повеселел.— Вы знаете, я всегда был «за». Мы свяжемся с Берлином. Если понадобится, я сам поеду...— собака потащила его в сторону.

— Вы не поняли меня,— прервал его Чичерин.— Я предлагаю подписать договор здесь, в Рапалло.

— Как? — спросил ошарашенный Хольман.

— Я предлагаю подписать его завтра.

— Завтра?

— Завтра утром. Но ваш ответ я должен знать сегодня.

— Но сейчас ночь!— воскликнул изумленный немец.

— Грешно спать в такую ночь,— улыбнувшись, ответил Чичерин.

— Но завтра пасха! Пасха! Мы собирались к заутрене...

— К заутрене? «Можно и в субботу делать добро»— так, кажется, сказал Иисус в Евангелии от Матфея...

Чичерин был четок, напорист и подтянут. Казалось, он даже помолодел. И этот молодой азарт будто передался Хольману.

— Я вас понимаю. Я вполне понимаю... Вы хотите, чтобы Ллойд Джордж не успел помешать. А что? Ведь Германии это выгодно. Я сейчас... Я буду настаивать... Канцлер Вирт... Мальцан — меня поддержат... уверен,— и, рассмеявшись, заключил:— Вот будет пасхальное яичко господину Ллойд Джорджу...

Собака рванула его вперед, и Хольман быстро, чуть ли не бегом, устремился вверх по аллее.

Вдали раздался звон колоколов.

— Христос воскрес... господин Чичерин,— весело крикнул издали Хольман.

— Воистину,— рассмеялся Чичерин.— Воистину... Поторопитесь, господин Хольман... Я жду.

Чичерин быстро шел по коридору отеля. Остановился у одной из дверей, постучал и вошел в номер.

Панкин вскочил и зажег свет.

— Что случилось?— спросил он.

Чичерин опустился в кресло рядом с его кроватью.

— Так... Во-первых, поднимите шифровальщиков... Мне нужно поговорить с Москвой.

— С кем?

— С Владимиром Ильичем...

— Сейчас в Москве два часа ночи. Третий...

— Ничего. Такое событие... Надежда Константиновна извинит нас...

Во-вторых — разбудите, только деликатно, Литвинова, Красина, Воровского. В-третьих, сами оденьтесь и — наверх... Посмотрите, что у соседей.

— У немцев темно... Они спят — режим,— возразил Панкин.

— Думаю, сегодня они нарушат режим.

Чичерин решительно встал и вышел из комнаты.

В апартаментах Чичерина собрались члены советской делегации. Судя по лицам и одежде, вызов был для них полной неожиданностью. В дверь заглянул шифровальщик.

— Что — Москва? — быстро спросил Чичерин.

— Пока связи нет,— ответил шифровальщик.

— Как только будет — сообщите...

Панкин стоял на верхней веранде «Палаццо Империале». Напротив, в здании немецкой резиденции, было темно, лишь в нескольких окнах слабо мерцали ночники.

— Наш визит к Ллойд Джорджу,— говорил Чичерин членам делегации, — вызвал слухи о нашем соглашении с Англией и Францией против Германии. Немцы боятся остаться одни. Судя по моей беседе с Хольманом — они в тревоге, в панике. Я слухов не опроверг и предложил подписать договор с нами немедленно.— Чичерин задумался и неожиданно обратился к Красину:— Леонид Борисович! Насколько я помню, премьер Англии ложится спать в одиннадцать?

— Да, в одиннадцать... После этого, как говорят в Лондоне, хоть землетрясение...

Чичерин посмотрел на часы.

— Значит, уже спит... В нашем распоряжении — только ночь.

Шифровальщик, сидевший у телефонного аппарата, монотонно повторял:

— Алло!.. Москва?.. Алло!.. Москва?..

С верхней веранды «Палаццо Империале» Панкину было видно, как напротив — в немецкой резиденции — одно за другим стали зажигаться окна. Наконец яркий свет вспыхнул в больших окнах главного зала. Панкин бросился к лестнице.

— Все проснулись, зажгли свет, собрались в большом зале,— сказал Панкин, входя в чичеринские апартаменты.— Прямо с постели, в кальсонах...

— Так...— Георгий Васильевич был по-прежнему сосредоточен.— Максим Максимович,— обратился он к Литвинову,— принесите проект нашего договора с Германией...— Чичерин оглядел собравшихся.— Прошу всех привести себя в порядок и сразу сюда... Кроме вас, Леонид Борисович, — Чичерин улыбнулся безупречно одетому Красину, — вы, как всегда...

Напротив, в немецкой резиденции, по-прежнему горел яркий свет. Чичерин и Красин стояли на верхней веранде «Палаццо Империале».

— Думаете, придут?— спросил Красин.

— Думаю, придут, — Чичерин зябко поежился от ночной прохлады.

— Наверное, со стороны все это выглядит немного смешно, — улыбнулся Красин. — Пасхальная ночь... Прямо с постели...

— Ничего. От великого до смешного... и от смешного до великого, как говорят, один шаг.

Часы мерно отбили два удара. В апартаментах Чичерина, в креслах, молча сидели члены советской делегации.

В комнату заглянул шифровальщик.

— Связи с Москвой пока нет.

— Два часа ночи, — сказал Литвинов. — В Москве — четыре... Будем ждать?

Чичерин, вышагивавший из угла в угол комнаты, остановился.

— Если гора не идет к Магомету... Вацлав Вацлавович, — обратился он к Воровскому, — звоните в немецкую резиденцию.

— Что сказать? — спокойно спросил тот.

— Делегация Российской Республики приглашает делегацию Германии в свою резиденцию для переговоров.

Воровский встал, вышел в соседнюю комнату, прикрыл за собой дверь, снял телефонную трубку и назвал номер.

Георгий Васильевич и Панкин шли по коридору отеля.

— Если договор с немцами подпишем... Если это свершится...— Чичерин остановился. — Если только все это произойдет, поднимитесь к синьору Лаццари в ресторан... Шампанское и вино... обязательно рейнское или мозельское.

Они вошли в комнату, где разместились шифровальщики.

— Ну, что? — спросил Чичерин.

— Связи с Москвой не будет... сегодня... — ответил один из шифровальщиков.

Часы мерно отбили пять ударов.

На столе в красной кожаной папке лежал проект договора.

Члены советской делегации в парадной одежде сидели в апартаментах Чичерина и ждали. Некоторые уже дремали.

Георгий Васильевич по-прежнему нервно вышагивал из угла в угол...

Напротив, в немецкой резиденции, стал гаснуть свет. Сначала в большом зале на первом этаже, потом в других окнах.

— Немецкая делегация выезжает к нам, — сказал Воровский, входя в большую комнату.

Все встали со своих мест.

— Но как же... а Москва? — спросил Панкин.

Чичерин на миг задумался.

— В 1879 году, — улыбаясь, сказал Красин, — китайский посол Чун-Хоу подписал с Россией Ливадийский договор, не согласовав что-то с Пекином. Ему топором отрубили голову...

— Я уверен, — ответил Георгий Васильевич, — что если бы председателем Российской делегации был Владимир Ильич, он поступил бы именно так... — и решительно закончил: — Приготовьте все необходимое для официальной процедуры... Ну, а потом, — он улыбнулся, — рубите голову...

Пасхальное утро было темно и туманно. Поеживаясь от холода, Панкин стоял у ворот «Палаццо Империале», которые медленно открывали заспанные карабинеры.

Автомобиль с немецкой делегацией въехал во двор советской резиденции.

Портье вошел в ворота «Палаццо Империале», о чем-то поговорил с карабинерами и с озабоченным видом поспешил к подъезду. В вестибюле, подойдя к стойке, он быстро снял телефонную трубку, оглянулся и назвал номер.

В зале ресторана официанты, не торопясь, расставляли стулья, накрывали столы к завтраку. В зал быстро вошел возбужденный и радостный Панкин.

— Синьоры! Очень прошу... Плиз... Грация... очень быстро... Шампанское и... это... мозельское... да, мозельское... быстро наверх... апартаменты Чичерина...

Солнце медленно всходило над лазурной гладью Лигурийского моря. Вдали — у горизонта — чернела громада итальянского броненосца. На бирюзовом небе не было ни облачка. В безлюдном парке «Палаццо Империале» по главной аллее ходил, собирая мусор, уборщик.

Где-то издалека, потом совсем рядом ударили колокола. Начиналась пасхальная служба. Уборщик перекрестился.

Тяжелый, потемневший от времени колокол раскачивался медленно и плавно. Его могучий голос гудел победно и торжественно, перекрывая звон малых колоколов.

Солнце уже высоко стояло над горизонтом. Утренний туман давно рассеялся, и над морем, над влажной и яркой зеленью деревьев из открытого окна третьего этажа «Палаццо Империале», сливаясь с перезвоном колоколов, неслись радостные и торжественные звуки рояля.

Портье получил от посыльного какой-то конверт и вышел из-за стойки.

Он шел по коридору третьего этажа. Из апартаментов Чичерина

доносились звуки рояля. Портье тихо постучал. Никто не ответил. Он постучал еще раз. Но из-за дверей по-прежнему были слышны только звуки рояля. Портье осторожно приоткрыл дверь.

В большой комнате царил беспорядок. Окна были распахнуты, стулья сдвинуты. На большом столе рядом с чернильными приборами стояли бокалы, бутылки шампанского, вино. Видимо, все лишь недавно разошлись отдыхать.

Георгий Васильевич играл на рояле...

Портье кашлянул. Но Чичерин не услышал его.

— Синьор Чичерин! — негромко окликнул его портье. Но Георгий Васильевич не услышал.

— Синьор Чичерин, — еще тише повторил портье и так и остался стоять у дверей.

Финал моцартовского концерта для фортепиано Георгий Васильевич закончил виртуозным и могучим аккордом.

— Браво! — вырвалось у портье. — Браво, синьор Чичерин! — он захлопал, но тут же спохватился. — Извините... Прошу прощения... — И стал смущенно пятиться к дверям.

Чичерин повернулся и с удивлением посмотрел на него:

— Вы ко мне?

— Извините... Прошу прощения, — повторил портье, но, вспомнив, запинаясь и с трудом подбирая слова, сказал: — Вам письмо, синьор Чичерин. Письмо... Срочное... Вам в руки... — он протянул конверт, — от премьер-министра Великобритании синьора Ллойд Джорджа...

— Я даю вам добрый совет, — говорил Ллойд Джордж Чичерину. — Если хотите, это моя личная просьба. Признайте эти «проклятые долги» хотя бы в самой общей форме... Это откроет дорогу переговорам. Вы получите отсрочку, заем...

Они сидели на открытой веранде таверны, примостившейся на высоком холме у дороги. Слева тянулась зеленая гряда гор, справа, внизу — небольшое курортное местечко Портофино. Других посетителей на веранде не было.

— Ради согласия и мира мы готовы к уступкам, — ответил Чичерин, — но никогда не пойдем в кабалу.

— Деньги... деньги... — Ллойд Джордж начал терять терпение. — Есть же законы человеческой морали... Взял у своего соседа в долг — верни.

— А если этот сосед, — спросил Чичерин, — силой ворвется в ваш дом? Убьет ваших сыновей? Это что — человеческая мораль?

Ллойд Джордж рассердился.

— Это демагогия... Кто может доказать ваши претензии? — он неожиданно рассмеялся. — И как я объясню это своему королю?

Георгий Васильевич стал рыться в карманах.

— У нас в России, в Тамбовской губернии, живет крестьянин Иван Воронов... И он — Иван Егорович Воронов — просил передать его величеству королю Великобритании Георгу Шестому маленький сувенир.

Из чичеринских карманов на стол ложились портмоне, записная

книжка. Наконец, он вынул какую-то бумажку, развернул ее и поставил перед Ллойд Джорджем... пулю.

— Что это? — спросил Ллойд Джордж.

— Иван Воронов, — ответил Чичерин, — был тяжело ранен на фронте... Остался без ноги... Эту пулю извлекли при операции. Обратите внимание — английская пуля... Да-да... английская...

Ллойд Джордж с изумлением разглядывал пулю.

— И каждый рубль наших претензий, — продолжал Чичерин, — мы подтвердим такими же точными доказательствами.

— Очень жаль, — Ллойд Джордж был разочарован беседой. — Я полагал, мы договоримся по-хорошему... Думаю, вы не вполне осознали, чем это грозит вашей стране...

— Не надо нас пугать, — Чичерин усмехнулся. — Вы уже пытались сокрушить нас военной силой. Вам это не удалось. Мы квиты.

— Нет, — Ллойд Джордж покачал головой. — Вы не вполне поняли. Вы останетесь одни против всего цивилизованного мира, совершенно одни... Вас не признает ни одна великая держава, ни Англия, ни Франция, ни Америка, ни даже Германия, — заметив чичеринскую усмешку, он повторил: — Германия поступит так, как мы ей укажем.

— Вам не кажется, что, унижая Германию, — спросил Чичерин, — вы сеете семена будущей войны... Вы слышали о фашистах?

— О ком? О фашистах? Бенито Муссолини... Альфред... как его? — Бутлер или Шитлер?

— Адольф Гитлер, — поправил Чичерин.

— Вот-вот... Для нас они не опасны, — небрежно ответил Ллойд Джордж.

— Фашизм опасен для всех — это смерть... это война...

— Они, — усмехнулся Ллойд Джордж, — воюют с коммунистами.

— Боюсь, что будущее...

— Не будем обсуждать будущее, — перебил Ллойд Джордж, — пока не забыто прошлое. О чем вы хотите договориться с немцами?

— О том же, о чем и с вами...

— О чем именно?

— Во-первых, мы отказываемся от всех взаимных претензий, от репараций, от этих 75 миллионов... Нормализация дипломатических отношений, обмен послами... Расширяем наши торговые отношения...

— Ну, ну, — рассмеялся Ллойд Джордж, — хотите — как это у вас? — «прорвать фронт»? Нет-нет... Завтра я, вероятно, приму делегацию Германии... Так что вы зря не спали сегодня ночью... Зря...

— Я вижу, вы осведомлены даже о том, как я провожу ночь...

— Вы сами знаете, — улыбнулся Ллойд Джордж, — что политика — это прежде всего информация.

— Боюсь, что на сей раз, — ответил Чичерин, — вы получили неточную информацию.

— Не думаю...

— Я имею в виду наш договор с Германией, — пояснил Чичерин.

— Не понимаю... Какой договор?

— С Германией... Сегодня мы подписали его.

— О чем вы говорите, господин Чичерин?..

— Я говорю о договоре, который мы подписали сегодня в отеле «Палаццо Империале»...

— Что? С Германией? Сегодня ночью? — Ллойд Джордж был ошеломлен.

— Нет... днем... Сегодня днем, — улыбаясь, ответил Георгий Васильевич.

— Сегодня днем? Ну, знаете ли... Это беспрецедентно... — Ллойд Джордж медленно преображался. Лицо его приняло холодное и надменное выражение. — Вот оно что... Вы действительно «прорвали фронт»... Значит, это и есть ваш ответ? — Он встал. — Это вызов?.. Миллионы русских и немцев против нас?

— Ну вот... — рассмеялся Чичерин. — Да садитесь, садитесь и не обманывайте сами себя. Вы прекрасно знаете, что этот договор не против вас. Мы можем хоть сегодня, хоть сейчас подписать такой же договор с вами...

Ллойд Джордж сел.

Он как-то потерял уверенность в себе.

— Договор с вами? Платить за ваших гусей и кур? — буркнул он.

— И за пулю крестьянина Ивана Воронова, — пошутил Чичерин.

— Не понимаю... — задумчиво сказал Ллойд Джордж. — Не понимаю... Я, сын валлийского мужика, представляю короля Британии Георга Шестого... Вы — сын русского лорда — представляете мужика Ивана Воронова...

— Что ж, — улыбнулся Чичерин, — если мы с вами не найдем общего языка, придется самому Ивану Воронову объясняться с его королевским величеством.

— Не знаю... не знаю... — Ллойд Джордж задумчиво покачал головой. — Кстати... — он замялся, — завтра мы будем на приеме у короля Италии... Я бы не хотел, чтобы мои французские коллеги узнали о нашей встрече.

— Вы говорили, — не удержался Чичерин, — что у вас нет тайн от друзей.

— Молодой человек, — Ллойд Джордж изобразил какое-то подобие улыбки, — тайны должны быть даже от собственной жены...

С верхней палубы «Данте Алигьери» была хорошо видна вся Генуэзская бухта, и мерцавший огнями город, и сам крейсер, расцвеченный флагами наций и иллюминированный цветными лампочками. Один за другим к крейсеру подходили нарядные катера, из них высаживались на борт делегаты конференции, почтенные гости, итальянская знать, корреспонденты.

Чичерин стоял у края палубы, облокотившись на поручни.

— Георгий Васильевич! — раздался сзади знакомый голос.

Чичерин обернулся. Перед ним была мисс Адамс. На плече ее висел фотоаппарат.

— Вы опять великолепны. Вас надо поздравить, — сказала она. — Все газеты только и говорят о вашем союзе с Германией. Пасхальная

ночь, немцы в пижамах, отель... Ллойд Джордж и Барту в бешенстве... Это правда, что они закрывают конференцию?

— Вы пользуетесь, — пошутил Чичерин, — моим хорошим отношением и хотите узнать дипломатический секрет?..

Они перешли на другую сторону верхней палубы. Здесь освещение было уже не столь ярким, и перед ними расстилалось только море и усыпанное звездами вечернее небо...

— А у меня, — сказала она, — есть один секрет от вас.

Георгий Васильевич с недоумением посмотрел на нее.

— Скажите... если это не государственная тайна...

— Нет-нет... Это... Это гораздо важнее...

— У вас что-нибудь случилось?

— Да-да... Но я боюсь, это страшно... Вы были в моей жизни...

— Был?

— Нет-нет... всегда будете... Всегда...

— Бриджес... я ничего не понимаю...

Мисс Адамс была в смятении. Она помолчала и наконец, решившись, сказала:

— Я вышла замуж...

— Вы? Замуж?

— Да... Накануне рождества была свадьба...

Чичерин не ответил...

— Помните?.. — торопливо, словно убеждая себя, говорила она. — Когда мы встретились, я была совсем молодая, самая «левая». Била витрины, протестовала...

Георгий Васильевич молчал.

— Вы живете не на этой земле. Вы весь где-то там... Я так не могу. Я женщина. Жизнь есть жизнь, а в жизни нужна опора. Семья. Муж... Он добрый, честный человек. Мне с ним спокойно. Главное — он всегда рядом. Когда хорошо, когда плохо... всегда рядом... Я устала. Вам это трудно понять...

— Я понимаю... понимаю, — сказал он.

— Да... да... Он очень любит меня... заботится обо мне, — опять заторопилась Адамс и вдруг разрыдалась. — Господи, как я несчастна... Вы говорили, что в вашей жизни есть только Революция... Моцарт... и я... а теперь...

— Революция... и Моцарт, — ответил он. — Они никогда мне не изменят. И я им...

С нижней палубы грянул военный оркестр.

— Точность — вежливость королей, — сказала Бриджес Адамс, посмотрев на часы. — Идите... Вас ждет король Италии Виктор-Эммануил. Нет, стойте... Я хочу сфотографировать вас, — она раскрыла камеру и, щелкая ею, продолжала торопливо говорить. — Вы уедете отсюда как победитель. Я напишу, напишу о вас... Вы сами... как ваш Моцарт... — она смотрела в фотокамеру, слезы мешали ей найти нужную резкость, и изображение Чичерина расплывалось. — В вас и горе, и счастье... Все вместе... И печаль, и радость, все вместе... Только радость эта не для меня...

Вся процедура торжественной встречи была хорошо видна с верхней палубы. Главы делегаций и гости выстроились в две шеренги у адмиральского трапа. И как только король Италии Виктор-Эммануил ступил на палубу, навстречу ему вышел Ллойд Джордж. Они пошли вдоль шеренги дипломатов. Ллойд Джордж поочередно представлял глав делегаций.

— Господин Барту... Виконт Исии — Япония... Господин Тенис — Бельгия... Господин Вирт — Германия... Господин Мотта — Швейцария...

Король рассеянно кивал каждому и шел дальше. Любезная улыбка застыла на его лице.

— Господин Чичерин — Россия, — представил Ллойд Джордж...

Король оживился.

— Это вы? Синьор Чичерин?

— Рад приветствовать ваше величество от имени моей страны, — ответил Георгий Васильевич. Король, так и не дойдя до конца шеренги дипломатов, протянул Чичерину руку и, не отпуская ее, с нескрываемым любопытством стал разглядывать Георгия Васильевича.

— Это верно, что в ваших жилах течет итальянская кровь? — спросил он.

— По семейному преданию, ваше величество, мои предки уехали из Италии в Россию почти 500 лет назад.

— О, — засмеялся король, — 500 лет... значит, все-таки что-то есть...

— Что-то есть, — улыбнулся Чичерин и пояснил: — 63 года назад мой отец обвенчался с моей матерью на русском военном корабле. Этот корабль стоял где-то здесь, в Генуэзской бухте...

— О... это удивительно! — король был искренне восхищен своим собеседником. — Газеты пишут, что вы не женаты, но если когда-нибудь вы захотите повторить пример вашего отца, этот корабль в вашем распоряжении...

Дипломаты, стоявшие поодаль, смотрели на них с явной досадой и недоумением. Привычный, традиционный этикет был, по их мнению, нарушен.

На палубе появились официанты, одетые в нарядную форму итальянских моряков. Один из них приблизился к королю. Король взял бокал и, обращаясь к окружающим, сухо спросил:

— Итак, конференция выбрала путь переговоров?

— Только по сугубо экономическим, финансовым проблемам, — уточнил Барту.

— А разоружение? Всеобщее разоружение? Сокращение армий? — спросил Чичерин.

— О... это категорически исключено!

— Почему категорически?

— Ваша армия... — Барту стал горячиться. — Пока вы существуете, мы будем вооружаться... Ваша армия — это угроза Европе.

— Но мы первые предлагаем разоружение. Полное разоружение, — спокойно ответил Чичерин. — Всеобщее разоружение.

— Это слова... слова... Даже на мирную конференцию, даже к поэ-

ту Италии — «служителю муз»... вы... да-да... вы приехали с пистолетом... вооруженный до зубов!

Король и все присутствующие с любопытством наблюдали за этой «дуэлью». Георгий Васильевич вынул из кармана пистолет и, держа его на ладони, сказал:

— Да-да, я «вооружен до зубов»... Для меня, ваше величество, это очень дорогая реликвия. Четыре года назад я поклялся одному русскому мальчику, что наступит мир и отец его вернется с фронта. Мальчик подарил мне этот пистолет. Если это, — он посмотрел на Барту, — является помехой для всеобщего разоружения и толкает человечество на путь обострения мировых конфликтов, эту помеху легко устранить, ее очень легко устранить, — повторил Чичерин и бросил пистолет за борт...

Первым зааплодировал король, за ним — остальные.

К Чичерину с бокалом подошел Ллойд Джордж.

— Я не хочу, — улыбаясь сказал он, — чтобы вы думали обо мне плохо. Скажу вам откровенно, здесь, в Генуе, вы нас обошли. То, что вы совершили, войдет в историю дипломатии. Отдаю должное... За того, кто все это придумал, за вас, господин Чичерин...

— Это «придумал» не я, — ответил Георгий Васильевич. — Этот бокал вы подняли за Ленина, за Владимира Ильича Ленина...

Расцвеченный флагами наций и иллюминированный цветными лампочками броненосец «Данте Алигьери» стоял на рейде. Вдали мерцала огнями Генуя.

Чичерин в длинной военной шинели, в буденовке стоял в своем кабинете у окна. Внизу, на узкой улочке, стояли толпы людей. На мостовых пылали огромные костры.

В большом зале Народного комиссариата иностранных дел, убранном траурными лентами и хвоей, небольшими группами стояли иностранные дипломаты — представители посольств, аккредитованные в Москве. На стене висел портрет Ленина.

Чичерин стоял у окна, а Панкин перечислял титулы и ранги послов и посланников, явившихся для выражения соболезнования.

— Германия... Англия... Франция... Италия... Афганистан... Бельгия... Монголия... Швеция...

Георгий Васильевич отошел от окна и, не раздеваясь, опустился в кресло, закрыл глаза...

— Вам помочь? — тихо спросил Панкин.

— Нет-нет, благодарю вас, — ответил Чичерин, не открывая глаз.

— Тут без вас крестьянин приходил, из Тамбова, с ребятишками. Говорит, знает вас... Воронов...

— Кто?

— Воронов... из Тамбова... С ним четверо мальцов... Если вы себя плохо чувствуете... — сказал Панкин. — Может быть, кто-то другой сможет принять дипломатический корпус?..

— Что? — спросил Георгий Васильевич, открывая глаза.

— Может быть, кому-нибудь поручить принять дипломатический корпус? — повторил Панкин.

— Нет... — Чичерин поднялся с кресла. — Нет... Я чувствую себя превосходно. Я сам выйду к ним. Сам, — он заторопился, стал нервно ходить по комнате, что-то искать и остановился в растерянности...

— Вот проблема... Куда-то исчезли мои запонки...

— Эту проблему, — откликнулся Панкин, — мы решим...

Было уже совсем темно. А люди все шли и шли к Дому Союзов. У большого костра грелся крестьянин Иван Воронов. Четверо тамбовских ребятишек, стоявших подле него, как бы не чувствовали холода. Впервые видели они так много людей, такой огромный, казалось, вместивший в свои улицы всю страну город.

У портрета Ленина в большом зале Наркомата иностранных дел в черном костюме стоял Георгий Васильевич. Люстры, закрытые черным крепом, едва освещали лица послов и посланников.

— Множество оценок, — говорил он, — которые высказываются в эти дни, являются личным мнением различных деятелей и совершенно не отражают основных принципов нашей внешней политики. Все народы жаждут мира и покоя. Но злой рок толкает человечество все дальше по пути обострения мировых конфликтов. Мы хотим оградить народы от ужасов войны. Но наш мир не является миром любой ценой. Мы хотим, чтобы другие жили, но и мы хотим жить сами.

Чичерин стоял перед дипломатическим корпусом взволнованный и сдержанный.

— Мы хотим сосуществовать с другими правительствами, каковы бы они ни были, с какой бы ненавистью они ни относились к нашему строю. Эти идеи — величайшее творение Ленина... Ленин проложил нам путь, по которому мы идем и будем идти...

И уже во время его речи было слышно, как высокие детские голоса с пронизывающей душу чистотой выводили знакомые слова:

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и ни герой...

На улицах и площадях Москвы стояли толпы людей с непокрытыми головами. Гудели гудки... С Красной площади доносились залпы ружейного салюта, отдаленное пение...

А на одной из улиц, в толпе четверо тамбовских ребятишек высокими и чистыми голосами выводили знакомые слова «Интернационала».

Пламя костра бросало багровые отблески на их лица.

Рояль подхватил высокую ноту страсти и скорби, и музыка заполнила пустой зал Комиссариата иностранных дел.

За роялем сидел Георгий Васильевич Чичерин.

Звучал Моцарт...

Из Постановления Совета Министров РСФСР «О присуждении Государственных премий РСФСР 1983 года в области литературы, искусства и архитектуры»

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, **постановляет:**

Присудить Государственные премии РСФСР 1983 года:

...В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых

Дьяченко (Михайлову) Валентину Михайловичу, автору сценария, Бабич Искре Леонидовне, автору сценария и режиссеру-постановщику, Зайцеву Сергею Алексеевичу, оператору-постановщику, Глебову Петру Петровичу, Михайлову Александру Яковлевичу, актерам, — за художественный фильм «Мужики!..» производства киностудии «Мосфильм». (Художник-постановщик этого фильма Голиков В. В. удостоен Государственной премии РСФСР ранее).

Ардаматскому Василию Ивановичу, автору сценария, Орлову Марку Евсеевичу, автору сценария и режиссеру-постановщику, Зельме Темерлану Георгиевичу, оператору-постановщику, Циневу Георгию Карповичу, главному консультанту, — за шестисерийный телевизионный художественный фильм «Синдикат-2» производства телевизионного объединения «Экран»; Никулину Григорию Георгиевичу, режиссеру-постановщику, Багаеву Ивану Михайловичу, оператору-постановщику, Головину Владимиру Ивановичу, Козакову Михаилу Михайловичу, актерам, Носыреву Даниилу Павловичу, главному консультанту, — за четырехсерийный телевизионный художественный фильм «20-е декабря» производства киностудии «Ленфильм». (Актеры Андреев В. А., Лебедев Е. А., Мартынов А. Л., участники фильма «Синдикат-2», а также автор сценария фильма «20-е декабря» Семенов Ю. С. и актер Лавров К. Ю., участник этого фильма, удостоены Государственной премии РСФСР ранее).

Лысякову Геннадию Никифоровичу, режиссеру и оператору, — за документальные фильмы о Камчатке: «Где рождается утро», «Здесь начинается Россия», «Азбука на снегу», «Вулканы Камчатки», «Поле Виктора Курьяновича» производства Дальневосточной студии кинохроники.